目　　录

第 一 篇

子 虚 之 歌

落矾山上的自由讨论

第一幕　为什么是贝多芬？

（在新墨西哥州的某地。我们三人以荒谬的速度开车去荒唐山的毕加索隘口，在任便什么地方的仍不知名的所在。小弟弟今年十六岁，他把着驾驶盘，全神贯注要越过前面任何车辆，他是领有执照的飞行员，而且是世界上核子物理学权威。抒情诗人在我左边，吓得十分紧张，我知道他在不停地祈祷早些到达，不问那地方是什么。他得留下性命，至少要写好那未完成的诗集。他是从英国来的诗人中的诗人，也是那种不停地在政治、爱情、音乐和新念头里打滚的荒唐家伙。虽然他们已经获得很大的成就，但对着洗衣店的帐单就手足无措。诗人说话时很严肃，如果他不说话时便更其严肃。）

诗　人：（用一种冷峻的平稳腔调）小弟弟，我怀疑你忘记了昨天爆车胎，正是因为你像现在这样开快车。

弟　弟：不要用大帽子压我。（但他显然受了诗人的影响把车子放慢了不少，虽然他做得很自然以免旁人怀疑他已经认输了。很少人能令倔强的小弟弟听话，但他也不能全然漠视预兆。经过几分钟的平静。诗人的

紧张已减去几分，他现在又可以回到一切旅途上的老生常谈了：风景。）

诗　人：这些山纯粹是贝多芬式的。

（五分钟内平静无事，诗人自己沉醉在他的美妙的诗境里。弟弟仍然觉得速度受了限制使他很不开心。而我在想着那些习惯上一定要把音乐和山啦、海啦、或鬼火啦放在一起的文学头脑。）

诗　人：纯粹是贝多芬式的。

作　者：（不再想了）本来我准备把你的话当做无稽之谈，但你既然坚持，那我便要提出一个麻烦的问题。世界上不知有多少座山，最少每一个著名的作曲家可以分到一百，为什么每座山总使每个作家想起贝多芬？

诗　人：想想吧——我还以为用上一个音乐的比喻是恭维你哪。而且，我也觉得这是真的。这些山具有一种庄严，一种巍峨的崇高品质，这都使我想到贝多芬。

作　者：哪一部交响曲？

诗　人：真滑稽。你是说你完全看不出这些风景和贝多芬的音乐之间的关系？

作　者：当然看得出！而且还有巴哈，史特拉文斯基（Stravinsky），西培利乌斯（Sibelius），华格纳（Wagner）和拉夫（Raff）等人的音乐。为什么一定要老说贝多芬？

诗　人：正像毛虫对爱丽思说的："为什么不？"

作　者：诗人，我是在认真研讨，但你却不是。自从我有记忆以来，一说到严肃的音乐，无论哪一个人脑海中唤起的应总是"贝多芬"。当我必得要替一个节期选

择第一个音乐会的节目时，通常人家总要求我选一个全部贝多芬的节目。当你走进一座音乐堂时，你可以看见大音乐家的名字刻在墙上，在正当中最大、最显著的地方，通常用金漆涂着的也是他的名字。如果有人计划一个交响乐的节目，我可以赌十对一，那会变成一个贝多芬节目。现在新古典派的青年作曲家认为最时髦的是什么？新贝多芬派！每一个钢琴独奏会的核心部分是什么？一首贝多芬的奏鸣曲。弦乐四重奏的节目呢？他的作品第一百零几首。我们在举行追悼死亡将士的交响曲演奏会中演奏什么？《英雄交响曲》！胜利日我们演奏什么？《第五交响曲》。每一次联合国的音乐会演奏些什么？《第九交响曲》。每一间音乐学校考博士学位的口试时考些什么？把贝多芬九首交响曲的主题弹出来！贝多芬，贝多芬！

诗　人：你怎么啦，难道你不喜欢他？

作　者：岂止喜欢？我绝对拥护他，事实上我对于这个问题上相当傻气，这也许是我对你的话引起那么强烈反应的原因。我崇拜贝多芬。但我想明白为什么有这不成文的禁例不准别的作曲家与他同列。我并不是在埋怨。我只想知道为什么不能是巴哈，莫扎尔特，孟德尔逊，舒曼——

弟　弟：谁要口香糖吗？

诗　人：这个，我猜是因为贝多芬——或是一定是一种因袭的传统——就是说如果我们从全盘着想——

作　者：那正是我的意思，这问题没有答案。

诗　人：真见鬼，那是因为他是最好的。就是这样！让我们不必害羞地说出来：贝多芬是有史以来最伟大的作曲家。

作　者：（同意，但只在承认权威的立场上）你这样想？我可以逐点地请你加以证实吗？

诗　人：我很乐意。但是怎样做呢？

作　者：让我们把音乐的要素一一分开来说——旋律、和声、节奏、对位、配器法——试看我们的贝多芬在每一种要素上的成绩。你认为这办法不公平吗？

诗　人：哪里的话。让我看看……旋律！天哪，多美的旋律！《第七交响曲》的慢乐章！把他的心曲都唱出来了——

作　者：你的意思是说他的单音心曲吧。这“曲调”的主要部分，你会记得，给无可奈何地粘在E音本位上。

诗　人：但那是故意的要做成一种稳定、严肃、进行曲式的呀——

作　者：不错。那么作为一个旋律，它并没有特别卓越的地方。

诗　人：我注定了要选择一个坏的例子。第一乐章怎样？

作　者：你用口哨吹吹看。

（诗人作了一次勇敢的尝试。吹不下去，停了。）

作　者：（愉快地）我们再谈和声好吗？

诗　人：不，我还得再试下去，……有了！《A小调四重奏》的慢板乐章！它的神圣，恢复健康的感激，那不可思议的慢动作的持续性的纯洁——

作　者：旋律呢？

诗　人：噢，旋律！旋律！可是旋律是什么呢？一定要那种酒吧式的调子才可叫做旋律吗？无论怎样的一串音符都是旋律，对吗？——弟弟，你又开快车了。

作　者：技术上说是对的。我们是在讨论着一个旋律对比别的旋律时，它的相对性的优劣拿贝多芬来说——

诗　人：（有点受不了）还有《第九交响曲》的最后乐章的壮丽的调子：DEE—DA—DA

作　者：甚至你也得承认那全是酒吧式的调子，是吗？

诗　人：（叹一口气）算我让你一步，我们谈和声吧。你知道我不是干音乐的，所以不要用技术上的东西来作弄我。

作　者：诗人，我一定不会这样做的。我只需要举出西方音乐中最常用的三四个和弦。你一定知道这些。

诗　人：你是说：（唱着）

白昼已经消逝，
黑夜已来临，
黄昏的暗影——

作　者：对。你在贝多芬的作品里可以找到在和声上比你刚才所唱的更富冒险性的例子吗？

诗　人：你不是认真吧，你不会是这个意思的。贝多芬，激进分子，大革命家，拿破仑，还有——

作　者：而事实上《第五交响曲》里只有三个和弦互相追逐着。你最后会奇怪他究竟还可以弄出些什么花样？主和弦、属和弦、主和弦，下属和弦、属和弦——

诗　人：但它们包含的力量多么强！

作　者：那是另外一回事，我们是在谈和声，是吗？

诗　人：我得承认不能把和声作为贝多芬的擅长。但我们再谈节奏吧，你当然不能否认那活力、密度、跳跃、动力——

作　者：你太容易从他的和声退下来了。至少可以说他有一种迷人的运用和弦的手法，那音符间神秘的距离，强暴而突然的转调，和声进行中意外的转向，那从未听过的不协和音程——

诗　人：那么你究竟站在哪边说话？我以为你曾说过他的和声很沉闷。

作　者：从不沉闷——只是有限度的，不过不如继他而起的和声有趣味而已。至于节奏——他当然是一个富于节奏感的作曲家；但史特拉文斯基、比萨(Bizet)，贝辽奥斯(Berlioz)也都是啊。我再说一次——为什么总是贝多芬？是因为他的节奏比其他的人更复杂吗？他曾介绍了一些新的节奏型吗？他不是连着几页乐谱，都停留在一个节奏上，像舒伯特那样，把这节奏迫进你的内部吗？我再问一次，为什么他的名字一定要在所有其他的人前面？

诗　人：我恐怕你只是自己在制造着问题。从没有人说过贝多芬之可以领袖群伦是因为他的节奏，或者他的旋律，或者他的和声。而是这些东西的综合——

作　者：是一种难以分析的因素的综合吗？这些加起来很难值得人们把他的半身像漆上金，摆在音乐院演奏厅

里使我们崇敬。而他的对位法——

弟　弟：谁要口香糖?

作　者：他的对位法只是那种小学生式的。他一生在努力试图写作一部真正好的赋格曲。他的配器法有时真是非常之坏，尤其是从后期失去了听觉以后。不重要的小喇叭部分，像肿起了的拇指般在整个乐曲上凸了出来，法国号放肆地吹着永远不断的重覆音符，被掩盖了的木管乐，人声部分的写法简直要命。这些就是你赞成的东西。

诗　人：(大惊)弟弟，我希望不必提醒你常常地，开车子要理智点。

弟　弟：你的文法用错了(但的确慢了下来)。

诗　人：(几乎发怒——当然只是一种抒情式的怒)不知怎么的，我觉得有发表一篇演说的必要。刚才我崇拜的偶像在我的面前被亵渎了。而且是一个用音符做谋生工具的家伙干的。我的工具只是文字——文字!他(贝多芬)躺在那里，一个浑身泥泞的人，聋的梅毒患者，被那些冒充批评家所凌辱。没有人注意到他的明显的天才，他的神奇的创作，他的纯洁的启示，他的光荣的感受，友爱，神圣!他躺在那里，只不过是一个平庸的旋律作者，单纯的和声家，只会死钉在一个地方的节奏家，平凡的管弦曲作者，普遍的对位家!而这些话是一个音乐家说的，他的工作又是要把这些伟大的作品的表皮从结构的秘密上揭开来!是一个把生命奉献给音乐的神秘的人说的!这

是不可能的，绝对，绝对不可能！（跟着是一段沉默，这沉默一部分是自发的，另一部分是由于要适合这样一段呕心沥血的演词所形成的高潮。）

作　者：你说得对，诗人。那确实是不可能的。但只有通过这种分析，我们才可得到真理。你知道，我一开始就同意你，但我和你只是把我们的思想说出来。崇拜他的名字，他的奏鸣曲、四重奏，或者他的金色半身像的人比较起来，我并没有什么不同。然而当你把那些山来比喻他的时候，我忽然觉得这种崇拜的盲目性。当我向你挑战的时候，我也是在向自己挑战，要自己拿出证据来。现在如果你已经恢复了理智的话，我相信你可以把刚才逐点检讨中漏去的音乐因素举出来。

诗　人：（现在清醒了，但仍然有些迷惘）旋律，和声——当然还有曲体。我把曲体漏掉了多么愚蠢！曲体——贝多芬的真髓，给生命予那些宏伟的开始的快板乐章，那些完美的谐谑曲，那些重叠的——

作　者：小心点，你又在点火了。不，这些并不是我说曲体的意思。让我这样说吧：很多很多的作曲家曾经写过天使般的旋律和可敬的赋格曲。有些作曲家能把C大调音阶作成的乐队曲听起来像一首杰作，或者玩弄音符而获得一种和声的效果。但这些都一钱不值，和他们想要找出的那个不可思议的成份比起来，简直就不算是东西，他们所要找的，是那种不能解释的可以知道下一个音符一定是什么的本领。贝多

芬富于这种天才，其他的人都望尘莫及。当他真正运用这种天才时——例如在《英雄交响曲》的《葬礼进行曲》中——他写出了一种完美的整体，使我觉得那一定是事先在天上已经写好了，然后口授给他。这并不是说这种口授是容易的事。我们知道为了要接受这神圣的启示，他付出了多大的痛苦。但报酬也大。在宇宙中有个特别的位置留给这伟大的乐章，那是早已预定了的分毫不差的位置。

诗　人：现在是你在点火了。

作　者：（除了自己的声音，其他一切都听不到）没有这种不可缺少的天才，曲体只是一个字眼，一个空体。作曲家可以遵照每一条规则写出无数形式上极为完整的奏鸣曲的快板乐章，而曲体却糟透了。贝多芬打破了所有的规则，而写出了一些惊人正确的乐曲。“正确”——恰就是这两个字！当你在某一时刻，某一场合，觉得那跟着前面而来的一个音符，不管是哪一个音符，的确是唯一适合的音符时，那你所听的一定是贝多芬。旋律、对位、节奏——这些还是留给像柴可夫斯基，兴得密夫（Hindemith），和拉维尔（Ravel）那样的人吧。我们的贝多芬有上苍给予的真材实料，使你听完了之后会觉得：世界上究竟有些东西是对的。一些始终如一，忠实地依照它自己的规律，我们可以依赖着而永不会令我们失望的事物。

诗　人：（静静地）那几乎是上帝本身的定义哪！

作　者：那正是我的意思。

第二幕　“意义”是什么意思？

（那天稍后，黄昏渐近，那一些“贝多芬风格”的山显得模糊而变为“萧邦风格”的小山了。尘埃中的斜阳使人的感觉迟钝；我们开始在马达的杂声之外听到客舍的呼唤，引起的共鸣是汽车旅馆里柔软的褥子的引诱，一个呵欠引起另外一个呵欠，三部和声的低吟。）

诗　人：（边打呵欠边唱着）：

白昼已经消逝，
黑夜已来临，
黄昏的暗影——

弟　弟：（一面抹着眼泪）谁要口香糖吗？

作　者：我想我还是要一块吧，谢谢。刚才我把喉咙都说干了。诗人，你也来一块吧。

诗　人：不，谢谢你。我不嚼舌根。而且我并没有把喉咙说干的机会。

（这讥讽的效果被远处“客栈”的招牌给冲散了，在黄昏中那招待过路客的旅馆显得灰黑，看去好像大不喜欢客人似的。）

诗　人：我们可敢看看这闪闪烁烁的旅店？围住它摆满佳酿的餐桌？享受那主人的殷勤款待？

作　者：你真是疲倦了。我想还是这样做吧。弟弟，这荣誉落在你的身上了。下去看看它是不是太阴森。

弟　弟：（刻薄地）你能相信我的判断，实在荣幸。

（停住车子走下去了。）

作　者：（伸着懒腰）我觉得好像工作了一整天。

诗　人：你其实真地费了劲儿。你的话是一种低劣的掩饰。你真是个平庸的旋律作者。

作　者：我承认对辩证法并不懂得多少，但强烈的感情会在不知不觉间把思想迫上奇怪的道路上去。事实上我跟你的讨论还没有完呢！你那无心的话正像一把有两面锋刃的剑。

诗　人：天哪，我究竟说了些什么呀？

作　者：（更把懒腰伸长些）"这些山纯粹是贝多芬"，记得吗？

诗　人：太记得了。但我以为，不，是希望，我们早已把这题目放在一边不再谈了。从这不朽的语句里，你还可以榨得什么油水出来呢？

作　者：只有一点。一个音乐家常会觉得奇怪，为什么文学家总会把音乐联想到音乐以外的事情，像山啦，精灵啦，银色的胡萝卜啦等等。自从我以前在学校里上美学课争论过美的媒介之单一性之后，这些事从来没有再打扰过我。但你的话又把一些旧的鬼影唤回来了。

诗　人：你是说那些表现主义，抽象主义等等的鬼魂吗？

作　者：不错。在哈佛的时候我有一个了不起的同房叫埃斯纳。他准备做一个超级的汉明威。他对音乐有一种异常的爱好，杂乱而热情。而我对文字也有同样的爱好。你可以想像得到，这自然会引领我们到一种

富于建设性的关系，使我们互相阐学得不少的一知半解的东西。他毕业后不久就患癌症死了。

诗　人：我非常替你难过，但这跟山有什么关系？

作　者：忍耐点。埃斯纳和我差不多每晚不停地谈论，大声争吵直到天亮，使我不能上对位法课。正像其他的空谈，从来没有结论。但你今天的话使我想起我多么深切地吸收了——

弟　弟：（回到车子）噢！

诗　人：你是说——

弟　弟：真阴森怕人（开动车子），你们又在谈那些吗？（突然冲前）这时候很难看清路上（第二档），好像我们高中时说的法文："狗狼之间，黄昏莫辨"（第三档），而你们的瞎扯使我无法集中精神（飞驰）。（可怕的沉默，几乎可以听到弟弟在灵魂中忏悔，紧张继续上升至爆炸点。）

弟　弟：（皱起眉头）你们究竟在谈些什么呀？

诗　人：我知道才见鬼呢。你那哥哥正在登上还没有命名的纪念性的高峰上，他正在说吸收了些什么。

作　者：（突然插进）瞎扯！谢谢你提醒我。当然埃斯纳和我谈的大部分是女人和文学。但迟早我们总会谈到音乐！而他的造诣常令我着迷。作为一个音乐家，而且从没有想到要做别的，我对音乐有一种独特的关系，——很下意识地抽象的——当我知道另外一种关系也可能存在时，很令我吃了一惊。

弟　弟：典型的大学二年级学生。

作　者：等到你自己到二年级时便知道。但通过埃斯纳我第一次意识到一个文学家对音乐的看法多么不同。我从来不会把山和贝多芬想在一道。在所有的艺术中，音乐站在一个特别的境界里，只有自己的光芒照耀着，而绝对没有意义。

弟　弟：甚至我也要向这种二年级的稚气挑战！

诗　人：说得好，司机！所有的傻话之中——

作　者：——没有意义，那就是说，除了它本身的，以音乐论音乐，不是以文字论音乐。这些是完全存在于另一种精神的国度里。

诗　人：我们是开始研究意义的意义吗？

弟　弟：我希望不是。

诗　人：也许我们正在进行呢，让我看看，一堆字究竟有什么意义呢？

例如："她侧过头来，把樱唇献给他，向他投降……"

弟　弟：很高贵的语句。

诗　人：简直了不起。但它的意义是什么呢？它表示一个动作，一个真正的动作。它也包含了一个反应，十分真实的反应。你的身体对这些动听的字眼儿发生了一种反应。而你的身体对一个音乐的句子也同样会发生反应。以那在"爱的死"中冲着上升的乐句为例。对一件事有反应的因素，同样也对另一件事反应，对吗？所以，意义——在两者——便是你作为一个从事了解的人，你了解之后所得的——意义在两者是一样的！怎样证明呢？

作　者：说得好！正像从前在学校里的日子。我几乎觉得又年轻起来。不过我得反对你那学生式的诡辩。第一你的逻辑是歪曲的。你把意义和身体的反应混为一谈，因而产生一种假的三段体论。

诗　人：噢，算啦！

作　者：不，我很认真。如果我对两种的刺激产生同样的反应，那么我的反应是相同的。但这并不是说两种刺激都有同样的意义。如果一个人从(一)雨中(二)猫身上，得到伤风，这事实当然不能用来做根据，说雨和猫有同样的意义，对吗？

诗　人：如果我们能避开弟弟说的"大雨倾盆，落猫落狗"，那当然不是。但这些全不是逻辑的问题，感情是并不依照数学的方式的。

作　者：对不起。但不是你先说怎样证明吗？

诗　人：是，请你原谅。但让我们说得简单些。你也得承认一种确实的关系存在于日落和萧邦的序曲之间，名画《蒙娜·丽莎》和《路得记》之间，在——

作　者：在一种广泛的批判意义上来说，是有一种关系。但这并不等于说它们有同样的意义。

诗　人：当然我只是说恰巧！试举日落和萧邦为例。我们可以把他们的意义分析为某些抽象的名词如：平静、连续、宽大、温柔的动作、色彩、捉摸不到的颜色变换等等。所有这些名词对两者都适用，是吗？

作　者：但那首序曲的意义并不就是平静，色彩或其他。它或者暗示了这些东西。但它的意义是纯音乐的。

诗　人：那是什么意思呢？

作　者：别的且不说，如果这意思可用文字说出来，当初萧邦为什么要用乐谱呢？当然我可以把一首序曲的意义用口说出来，但会多么沉闷！如果你可以忍受得住，让我来说吧！在中音部一拍延长的起拍（像大提琴的A弦）渴望地向上伸展一个八度，它的意义由于伴奏的进入而变得明朗了。伴奏是由一连串重复而坚持的E小调主三和弦造成，它在延缓的半音希冀着的旋律线下跳动着（旋律踟蹰于B和C音之间），伴奏的中低音部以它的延音和倚音，更增加了全曲痛苦呻吟的感觉——

诗　人：（念了一首诗）

"谢谢，他们喊道，那很刺激，
拿一块钱走吧，
我们不要再听下去！"

作　者：你知道了吗？我已告诉你那会是很沉闷的。那只不过给你三小节的一小部分意义而已。像我曾经说过的，那正是音乐之所以为音乐。它站在一个特别的孤寂的地带里没有光——

弟　弟：嗨，看！那是"舒适之家"！

（景换为舒适之家八号的平台上。天气变得出奇地冷，我们裹了毛毡，坐着谈话。三个冒充的印第安人，不停地抽着烟，最少已抽到第四支。关于意义的意义的争论仍在激烈进行着。）

诗　人：——要不的话，为什么那么多的作曲家要替他们的

作品装上题目？假如你是对的，那么一首音乐作品根本不可能有非音乐的意义。好吧，那么我们得肯定从音乐史上除掉培利乌斯(Berlioz)，史脱劳斯(Strauss)，舍恩堡(Schoenberg)，兴得密夫(Hindemith)——

诗　人：(胜利地)还有伯恩斯坦！

作　者：哎哟！现在先让我想想我的美学课程。

诗　人：我确实在发着热。我们在忍耐地等着呢。再抽一支香烟吧。

作　者：(在拖延时间)据我看来，你是想知道我怎样能够一面在音乐理论上采取这样抽象的路线，而一面作出有篇名并有理论关连的作品。是吗？

诗　人：那只约略说到了。你并不算超级的抽象，你在自我陶醉哪！只不过你有点不大清楚：你一面坚持音乐里这种精神上的纯洁性，但当你写作音乐时却一点也不管这纯洁性。我只能称这为知识的自大狂。而且属于最低级的那类。

弟　弟：哇，好厉害！

诗　人：现在我要给你上音乐课了。或者我可以把你所想说的话说出来，但是用清楚的文句，没有学院气派。

作　者：好吧，老兄。

诗　人：那么，我们就开始吧。我猜你是想说音符是不透明的，而文字却是透明的，对吗？换言之，当你看报时，你不会觉得文字的本身就是一种艺术，一个标题："狂人杀了六头母羊"只传达了一个概念，但并

不在你的知觉上有什么特别的价值，对吗？

作　者：是的，老兄。

诗　人：但同样的字在艺术家和诗人的手中，便会得到它们自己的价值，超出他们所传达的概念。如“星”、“可能”、“恒心”等等字眼，在济慈的手里便变成本身不朽，和他们所传达的概念一样永传。在这变化中，他们变得少透明些，更像音符，而音符的存在基本上只为了自己而不是为他们所代表的概念。明白吗？

作　者：是的，老兄。

诗　人：把这理论发展到极端，用这种手法处理的文字，到了像女作家格丘娣·史坦（Gertrude Stein）一类人的手中，可以变成几乎完全抽象。这种极端的作风是否有文学的价值，那是另外一回事。重要的事实是，文字原来的任务是表现的，因此也是透明的。音符原来的任务是抽象性的，也因此是不透明的。再者，正像文字可以从原来的立场移向中途成为半抽象体，像乔埃斯的诗；音符也可以从原来的立场移向中途成为构思的意义，如标题音乐、乐剧、电影里的背景音乐等等。你懂得吗？

作　者：是的，老兄，但是——

诗　人：让我说完了这段傻话吧。所以文学家与音乐家之间究竟是有可以会合的地方的，哪一个也不必固执拘泥于那种自以为是的纯洁性的理论。如果我们在这些以外再加上上帝赋给人类的联想的能力，对一个朴素的抒情诗人的看法予以嘲笑，只不过因为他有

点沉醉于山和贝多芬的比喻，是没有无理由的。我相信对西培利乌斯(Sibelius)的《第五交响曲》最科学的结论只是：以一种动听的手法来安排的一连串的和弦而已，这种便产生了一种效果——唔，一种结论的效果。但当我听见曲中那些喇叭用他们的连串橙黄的声音把天空照耀着的时候，我绝对有权利看见一片壮丽的日出。你如果只要肯放松一阵，忘记你的腐儒式的概念，你也可以做到的。

作　者：我谦卑地同意你所说的一切，并极愿意结束这寒冷的晚上的谈话，但是我还有一项提议，也许因为一个音乐家从音乐本身可以听到那样多，他觉得完全没有必要应用联想。你我在我们的艺术伪装下，正如你所说的，从一条路的两头向中央走，而可以互相接近、相遇于路上。但我们都背着自己艺术的遗传下来的沉重的担子，以致我们反被这条路隔开了。我们永远也不能完全一样地了解音乐或者文字。这些东西是那么微妙，也许只要一行好诗，一种不可言传的领悟，便可比在这沙漠冷空气中战栗几个钟头还清楚万倍。但我非常感谢你刚才给我上的一课。

诗　人：呀，你现在是多么驯良的青年人，比起两个钟头前的诘难相差不可以道里计了。我祝贺你。

作　者：我也同样祝贺你。我觉得你的探究实在无瑕可击。虽然我觉得，要是我们的讨论不是那么客气，而我又不是那么冷静的话，后果——

弟　弟：(蓦然地醒来)上床，上床！我的头痛得不得了。

诗　人：我再和那些不可思议的星星稍微逗留一会儿。看哪！它们不是纯粹的博克斯德会①吗？

（一九四八年的夏天）

① 博氏（Buxetehude）为十七世纪瑞典的风琴家及作曲家，作风以平稳见胜。

那部伟大的美国交响曲怎样了？

（以下不是会话，而是作者和百老汇演出人来往的函电。这位仁兄奇怪得很，对他本行以外的一些艺术片面感觉兴趣。他生来就是一个绅士，身长恰是演出人的平均高度。他的下颚被名贵的波斯羊皮的领子包围着，领子镶在半开士米的夜礼服外衣上。领带上扣着翠玉的扣针，看来很聪明而工作过度——总之，他五英尺二英寸的身裁充满了自傲和威严。）

一、西联电报公司的电报

纽约哥比得旅店转百老汇演出人

碍难接受为贝顿的《忧郁的解剖》作曲之约，歉甚，意见极佳并预祝成功，忙于创作新交响曲。伯恩斯坦

二、来　　信

亲爱的伯恩斯坦：

昨天接到你的电报，知道你不能和我们合作，使我和同

人等都极感失望。我们本季的新计划原拟借重你和其他几位有声望的艺术家帮忙的。我老早觉得(而且现在我的同工们也同意),贝顿的《忧郁的解剖》有一天会成为一部伟大的音乐剧的蓝本。我们认为你最适合为这剧作曲,这样便更可增光我们的舞台,本季我们太需要这类的作品了。而你却告诉我们你要作一部新的交响曲。这意思极为可嘉。但容许我花费你几分钟的时间,以便我可以指出一些事实,这些也许当你决定作曲时还没有考虑到。

我先提出一个问题:为什么到现在还要为美国的听众作交响曲?他们老早已不再关心这些了。你可以诚实地指出在美国有那两三个人真正关心你或者其他的人在这方面的作品?不要太快回答,或急于为保卫你们而辩护。你越在这问题上多想想,答案也愈变得显然:除了一些作曲家和一些批评家(他们以称赞或诋毁新作品为生)没有人会因为你或你的同行没有再写出新交响曲而难过些。据我看来,在我们的时代里实在没有历史性的必要去作交响曲。也许我们的时代不需要以交响曲的形式来忠实地表达我们的感情。我实在不能知道。我只是一个简单的人,我所知者大部分仅凭直觉而已。我认为我的手指是按在听众的脉搏上,请相信我,伯恩斯坦,我觉得那脉搏的动向并不是交响曲式的。

所以你的处境便是如此,你所写的音乐大部分没有历史的需求,更绝对没有公众的需求。而且请你原谅我,从这些东西,你也不能得到经济上的报酬。现在你或者可以知道得清楚些我提出这问题的理由:“为什么?”现在再让我问:为什么不?为什么你不把你的才能献给美国音乐艺术那热烈、活

跃而青春的部分——舞台？这里你会发现听众在等着你，而你也满足了历史的需要。我相信不论在任何时代，任何艺术都是为了满足一种大众或私人的需求，不管是建筑哥德式的大教堂，还是替一位富有的主顾绘像，或伊丽莎白时代的观众写剧本，或谱一部弥撒曲。或者，我再请你原谅，谈谈写作交响曲的艺术。海顿、莫扎特、或者勃拉姆斯当然不是在真空状态中写他们的交响曲，而是别人期望他们写。今天没有人会再期望谁去作交响曲了。我们的美国作曲家负有对舞台的义务，舞台是活跃的，而且需要他们。

你可以再认真地考虑吗？

演出人敬启

再者：你打算怎样可以用这部新交响曲所得去供养你的美丽的太太和孩子？（请代我向他们热烈致意）

三、回　　信

亲爱的演出人：

一再拜读你昨天的大函，令我甚为感动。我只说感动并不是说信服，因为若要说实话，我便不能说读了你的信之后已改变了我的主意。但我从来没有见过其他百老汇的演出人像你那般诚恳而深切地考虑过一个和他自己实际生活基本上没有什么关系的情况。再者我更被你那像律师般的口吻所感动，你的信写得如此富于说服力，假如我不是比你更清楚这事情的内容（这是当然的事）我可能就向你的雄辩屈服了。但事实终归是事实，我觉得有向你提出的必要。

根据统计的资料，历史上从来没有像今天美国这样对交响乐和交响乐团有深切的兴趣。每一个小城市，每一家大学和中学，甚至最偏僻的地区，都有乐队的组织。你怎样可说“没有公众的需求”呢？根据交响乐团联合会最近的数字，可知现在美国一共有××个大规模的乐团，而在一九××年只有××个而已。该会而且报告说更有××个较大规模的乐队在作职业性的演出。到处都在举行音乐节，而听众的数量都是空前的。这些节期都同样强调近代和古典的标准作品。夏季音乐会也变得和从前划船一样有吸引力，而冬季的大型乐队的听众和他们的兴趣都在活跃增加。社会的音乐服务机构派出了大量的艺术家周游全国举行演奏，在很多地方的听众，十年前连作梦也没有想到有机会参加音乐会。

我很抱歉拿这些统计来令你发闷，但这些都是有详细记录的事实。试想由路易斯维尔乐团之类的代理所特约的新作品，只今年便有××部！再想想各种的奖金、奖学金、赏金，都是为了奖励创作演出的音乐作品。再想想唱片销售的大量增加，那几乎成为一种疯狂。不，你不能说大家对作品的演奏不表关怀。关于你所提及历史性的需要，我简直不能明白。当你说及经济上的报酬，你是对的；但是经济上的考虑根本不能在这里立足。一个人由于需要而成为艺术家，至于谈到赚钱，方法却多得很呢。

你也知道，我爱好舞台作曲，我以前曾做过，以后有机会时也会再做，不过目前我有其他的事情要做。对你的邀请和动笔之劳，我想再次道谢。

伯恩斯坦谨启

四、来　　信

纽约州萨拉吐加温泉，优渡艺人退休营

亲爱的伯恩斯坦：

请原谅我再次打扰你。自接读你的大函一个星期以来，我对于我们讨论的问题实在考虑了不少，甚至翻了一些书本来支持我的论点。而且你的信还写得那么严肃，假如不是语气诚恳，简直沉闷得很(我再请你原谅)，使我甚感迷惑。我不能相信，像你这样在美国长大的小伙子，在你过去的作品里曾经表露过你的幽默感，竟然会这般道貌岸然。这封信一半是为了要找出这原因，另一半也是想请你知道我最近对交响乐形式的想法。我已经放弃说服你来替我们的新剧写曲的念头，目前正在和另一位作曲家接洽中。但你的拒绝接受我的邀请，和你拒绝的原因，却唤起了我对这问题的真正的兴趣。我现在有了几乎可说是一套理论。昨天我曾和我们的朋友诗人谈起这件事情，他到这里来一天，他也觉得是蠢事。但你怎能从一个诗人那里希冀些什么？你知道他也在优渡打算住一个月，以便完成他的诗集《黄铜的胫甲》，这也是我怎样知道把信给你寄到现址的原因。当你看见他时，请不要和他讨论我的理论。他对历史性的需要的看法简直可惊，这是昨天当他把诗集中两首诗给我看时，我所能下的判断。

好吧，谈理论。以历史的眼光来看，一切音乐都是从舞台来的。这会使你吃惊吗？想想看吧。音乐的起源大部分是民歌，包括了关于祈祷、工作、庆祝、爱情等的歌谣和舞蹈。

这就是说音乐是依附于文字和思想而来的。据我所知，民歌绝对没有抽象的。那些音乐是为了工作，跳舞和歌唱而作的，但是总有一些内容。然后，音乐变得成熟些，也抽象些，但总是还依附在一些观念上，像在舞台上一般。但音乐之真正成长是在教堂里，是吗？那是舞台中之最大者！（如果要说最真最好的舞台音乐，那便是清唱的圣歌。）跟着我们看见小歌剧在意大利、德国和奥地利开始兴起。这些小歌剧（不论是面目戏、唱游或其他的东西）慢慢变成大歌剧，然后我们有莫扎尔特，在教堂里，小型的经文曲长成为大型的安魂曲和清唱剧。这才是大规模东西出现的时候，而不是在这之前。音乐的语言变得普遍，而西方音乐的道路一般都很近似，以致纯音乐可以从文字、意念或构思里分别出来——这就是说，以舞台上抽出来——仍能够以它自己的身份存在于听众之间。于是有了莫扎尔特的歌剧，也便会有莫扎尔特的交响曲。（但不要忘记，如我的书本上所说的，交响曲是由歌剧的前奏曲来的！）有了巴哈的《受难曲》，也便可以有巴哈的序曲和赋格曲。（但请记得，序曲和赋格曲原来不过是教堂礼拜时所用的默想音乐！）一句话，听众是和舞台上的音乐一道成长的，而达到了一个可以不必把音乐联系到舞台上也可以懂的阶段。他们的耳朵已准备好了听抽象的声音：就是没有文字说明理由，升F音或降E音，它们本身也变得有趣而动人。但这些都花了听众很长的时间才达到这阶段。

这些话在你听来像是胡诌吗？我希望不会，我是在跟着你的严肃气氛而说的。现在请看看关于理论上的精华部分。

我尽力要说明的一点，就是目前美国的音乐，依我看来，

大略和十七世纪时的德国相似。深深地停留在吟游组曲的阶段。(我们不谈现在的教堂音乐，那些都是正统的、遗传下来的。)但我们的世俗音乐正像在莫扎尔特出生前五十年的德国。只是我们的吟游组曲叫做“奥克拉吟玛”和肯肯，在我们达到真正的美国交响乐的形式或其他任何演奏用音乐的美国风格之前，这阶段是必须经过的。也许将来的形式不是我们现在熟悉的交响乐，我们可能产生一些完全不同的东西。但是它所说的音乐的语言，一定得先在舞台上创造出来，然后有一天它可以从“意义”里分离出来独立而成为抽象。你明白我的意思吗？我们虽有自己的技术水平和经验，我们其实还没有达到可以创造出自己的演奏用音乐的地步。结果，每天制成为美国演奏应用的音乐数以英里计，其实只是欧洲的，而且只是古老的欧洲货色，或许只加上一点牧牛童的调子，或是爵士音乐的和声和节奏。但这些音乐基本上仍是欧洲的音乐，因为交响乐的概念根本就是德国的概念，不要让他人告诉你别的。所有俄罗斯交响乐都是德国货，只不过用伏特加酒代替了啤酒。法朗克(Frank)的作品也是德国货，只不过加了些小号角(cornet)稍有一点不同。李斯特(Liszt)的作品和德国音乐毫无分别。其他如爱尔加(Elgar)、格里格(Grieg)、都伏扎克(Dvorak)等人莫不如是。不管加了些什么样的民族色彩，骨子里都是德国音乐，因为交响乐的形式从莫扎尔特到马拉(Mahler)都是一脉相传的。

要记得我们的国家只是一个簇新的国家，一个只有一百七十五岁的婴儿而已。如果和刚才我所说的一脉相传的古老国度比起来，简直不能算什么。我们其实只有在近五十年来

才创作音乐，而这五十年当中有一半是直截了当地从勃拉姆斯和他的同伴们的口袋里借出来的。当然我们的短处是已成长了才生出来，所以我们不是从农民的舞蹈和祈祷下雨那里开始。我们从用破裂的碟子装着欧洲的残羹开始。然而我们也有好处，我们有爵士音乐。这是另外一条路线的开始，它也会像交响乐过去一百年在德国从民歌成长一般在我们这里继续生长下去。不管爵士乐是什么，它是我们自己的民间音乐，天真、熟练而兴奋。从这里又产生了一种我们称为音乐喜剧的东西。与在欧洲发展成吟游组曲花了许多世纪比较起来，一百七十五年才有爵士乐(实在只是在过去五十年)其实不算太久。我们也正在把吟游组曲转变为真正歌剧的阶段上——如果用我们自己的话来说，就是从把《祖埃老友》之类变为美国音乐所可能做到的东西。我们把一切都准备好了，现在只等着我们的莫扎尔特到来去做它。这也是我所以留在演出这行业上的原因：当这事发生时，我要在场，如果我活得了那么长。我在招标征求新莫扎尔特。有谁要来吗？

这些就是我要说的。很简单，并没有好好地考虑过，但对我来说，清朗如白昼，我渴望着于你也一样清朗如白昼，就是从这些话里所引起关于演奏的音乐在欧洲和在美国的不同之点。一部新的勃拉姆斯交响乐对一个那时代的维也纳人有极大的兴趣，它会引起无尽的猜测，如它会是怎么样的作品，和以前的作品又会有什么不同等等，正像我们今天猜测下一部罗渣—哈密士坦（Rodgers-Hammerstein）的戏一样。它是第二天早上每一个人在餐桌上的谈话材料。它也是每天生活的一部分，呼吸的空气和吃的食物。结果，今天的维也纳

人或德国人也承袭了一份对勃拉姆斯的音乐的占有感。就像是他自己作的音乐一般。意大利人对意大利歌剧的关系也是如此。但一个美国人却不能分享这一份感情，不管他多么爱好勃拉姆斯或凡尔第的音乐，也不管他多爱说音乐是世界性的语言。对他来说这些作品总多少带点博物院的性质，是受尊敬的古典音乐，但总有些距离。它永不能成为他自己的私有财产。他既然绝不关心是否有人在创作一部新的交响曲，他对于演奏的音乐实在没有真正的兴趣，有的只是到博物院看看的兴趣而已。

这信真是太长了，我希望你能原谅我的喋喋不休。但这问题发生时甚使我兴备。而我也希望你能立刻知道这些，甚至你仍在度假的地方写作那长篇而无用的大作，请代问候诗人，不管你做些什么，千万不要让他说服你替他的《黄铜的胫甲》作谱。你已经是抽象了，记着：你已献身于此。

百老汇演出人敬启

五、空　　邮

亲爱的演出人：

自收到你上次的长篇而惊人的信以后，匆匆不觉一月，我到现在才作复，歉甚。你知道我从优渡回到纽约又转来米兰，相当匆忙。我迫得暂时停止写作新交响曲，以便履行在拉·斯卡拉剧院的指挥之约，现在预演和首次演出已举行过了，我才有机会回复你。

我得承认我对于你所说的音乐的占有感，在一定程度内

可以了解。在米兰，人们仍然在宴会或午餐中花费不少时间和精力在大声争辩究竟《弄臣》与《吟游诗人》哪一部伟大，好像这些都是昨天才写好刚从印刷机上拿下来的东西。这些意大利人(最低限度可以说这些米兰人)真正占有了这种音乐。你说在美国最热心的音乐爱好者也不会对同样的音乐这么亲切和熟悉，这话是对的。这令我想起在纽约同样的宴会或午餐中，人们可以花几个钟头来争辩两部音乐剧的比较优点。在他们攻击或者辩护时，他们甚至会兴奋、愤怒、大动感情。你的信中关于这些部分都十分正确。

但对你的历史的研究我却不敢恭维。它听来真像你所说的太容易太便当了。我非常羡慕你能够翻查书本，把事实发掘出来，再把它们化为观念。你的主要观念也许还妥当，但你的推理却充满了显明的漏洞。关于法拉士高坡地(Frescobaldi)的主题发展曲(Ricercare)和整个十七世纪的风琴演奏派怎样？关于巴哈以前的作曲家们，如海利之传老伯具(Froberger)及纽伦堡之柏芝保尔(Pachelbel)又怎样？噢，对啦，我又变得严肃而沉闷了，所以不准备再钻音乐学的圈子。但你忘记了说出一件最明白的事情：就是即令美国今天只达到相当于德国的吟游组曲时代，美国同时也具备了二百五十年的先见之明哩。这把事情变得多么不同！难道你看不出德国音乐的伟大发展是依靠它早期的纯朴吗？美国的作曲家再也不能这样纯朴，因为他们是处在莫扎尔特、史脱劳斯(Strauss)、狄不西(Debussy)、舍恩堡(Schoenberg)等人以后的世界里。也许他们被注定了没有独创性而要跟随已过分发展了的欧洲所定下来的路线。作曲一事现在一定没有一八五〇年那么刺

激，这些也许是可悲的，但也许是真的。无论如何，你想叫这些严肃的美国作曲家们做些什么？集体转行去做鞋厂生意吗？他们是为了某些内在的驱使而创作的，所以也一定会有一种真实的正当性，不管这是否可以用你的新理论来解释。

今天白天还有一场演奏，所以我只好就此搁笔赶到戏院去。你的新剧进行得如何？你找到了作曲者吗?我祝你好运，而且希望不论结果是谁替你作曲,他也会成为你的莫扎尔特。

六、横渡大西洋电报

米兰拉·斯卡拉大剧院转伯恩斯坦

鞋厂生意主意甚佳详函祝好

百老汇演出人

七、空　　邮

米兰拉·斯卡拉大剧院转

亲爱的伯恩斯坦：

好家伙！你输定了！显然地你已被我的理论说服了，这使我非常高兴。你的信中清楚地表示你并没有真正的和合理的申辩。当然我所说的充满了漏洞，但你能希冀一个崭新的音乐学者说些什么呢？我哪里懂得什么柏芝保尔、法拉士高坡地和另外一个家伙？但我所懂的却懂得非常清楚，而在这个阶段，我比以前时候更肯定自己是对的。前晚我去听了爱乐交响乐团的演奏会，就是为了要看看你的宏伟的演奏家们

在做着些什么。空的座位随处都是。人们在四面八方打瞌睡，有些鼾声大作，这其中还有一两位批评家。整个气氛沉闷得无以复加，掌声很有礼貌，其用意似乎在使人们瞌睡后的血液再开始循环，甚于欣赏演奏。沉闷，沉闷，沉闷！完毕之后大家迷迷糊糊地扰攘而出，既不讨论演奏会也不说其他任何东西。我也糊里糊涂去到萨地酒店来一个双料烈酒，在那里我像是重新醒过来。舞台，舞台，人们在四周都在讨论着，争辩着看过的场景和笑话，大家阵阵狂笑，又互相唱着歌曲的片断去证实一些要点，我告诉你，每一个人都活跃着。活跃着！

当然，有些美国作曲家一定得继续写他们的交响曲，这些曲子也许会有被人们冷淡地听个一两次。他们可能是大天才，我祝他们好运和最后成功。但暗地里我却觉得他们之所以要继续写交响乐，是因为他们不能写舞台音乐！不要以为舞台曲那么容易写！在某些方面甚至更困难些，因为舞台有它的一套规律。你不能事事做主，整个演出才重要。一个交响乐的写作者，在他们面前可以有彩虹上所有的音符给他应用，他可以选用任何他所喜欢的。但一个舞台作曲家却不可能这样。他真正要苦干！他需要准备把握时间，一种知道什么时候可以放松点，什么时候要出尽全力的感觉；要有一种知道在戏剧进行中每一秒钟观众会有什么反应的预感。他一定要兼有轻巧和重量，机智和热情，悲愁和焕发，他得通晓他自己和其他每个人的技术，不要看轻他。前几天我听了布齐尼歌剧《杜斯卡》(Tosca)，他给我多深刻的印象！那家伙真懂得舞台，而且也不会在耻辱中变得憔悴。

我再告诉你一次吧，目前活跃而年轻，和美国的历史潮流一同跳动着的是音乐舞台。而我也可以再说另外一件事：你知道这些和我一样清楚！在你的心中你知道目前在美国真正重要的作品不是X君的《第十四交响曲》，或者Y君的《横笛独奏》，而是芬尼安的《彩虹》(Finian's Rainbow)、《卡罗素》(Carousel)，甚至《奇异的城市》(Wonderful Town)，(虽然我有点怀疑)，和《南太平洋》。所有你的长篇统计数字和你的柏芝保尔之流的名单加起来也不能使你改变想法。

对于你推动我出去调查这些东西，我非常感谢。我从来没有觉得做一个百老汇的音乐剧演出人比现在更快乐和更自傲。一俟我们找到了合适的作者，我们便当开足速力进行这次的演出，我实在等得不耐烦了。我愿望在这伟大的演出中担任一份工作，这演出正在形成美国音乐史上正确的道路，而我也愿望看到它在世界音乐史上占一席地。

百老汇演出人敬启

八、横渡大西洋海底电报

纽约哥比得旅店转百老汇演出人

改变计划。决定接受尊约，虽仍全心反对尊论。下周返国。并致候。

伯恩斯坦

(一九五四年十一月)

为什么你不上楼去写一曲优美的葛希温?

(从无线电城的英国饭店远眺，我们可以看到人们在冰场上溜冰，也不知他们怎样避免互相碰撞。他们在明亮的冬日阳光下兜圈子，使人只能看上几秒钟，看多了眼花。煎蛋已从碟子里失了踪，第二杯咖啡的享受使人暂时忘却谈话。我和经理人的午餐只是那种制造过多胃酸的纽约不得已的风气，不管代价如何，“有时”和业务上的朋友吃一顿中饭，同桌吃九十分钟，好像便可以保证一切的关系巩固，即使这关系多么淡薄。

专业的经理，在我们的“行业”中，就是那种可怜的家伙。他们的工作就是要把他们上司发行的乐谱找人演出。这件工作使得他认识大批音乐的演奏人和少数作曲家。我猜他以前一定是个大块头，有力而活跃。他一定曾有过许多年轻的幻想和抱负。他一定曾经很光荣地和那些流行曲的黄金时代里的大师们来往得密切。但悠长的岁月令他烦厌，使他的想法变成公式，抱负成为回忆，他的说服力变为止痛药丸。但是他熟悉并且深爱美国两代人所喜欢的流行音乐，这给他以温暖、热情和生命的机能。我喜欢他。

但他请我吃中饭为着什么呢？我们把寒暄的话题都说实了，我感觉到他一定有些特别事情要找我，但没有机会说。饭店里每个人似乎都在诚恳地、愉快地谈着，只有我们两人被一条绳索缚着，一头搭在溜冰场上，一头系在咖啡杯上。然后再望望溜冰的人们，又回到咖啡上。我不得不打破这沉默了。）

作　者：生意怎样？

（这是很空洞的一句话，但他感激地望着我。总之一定起了些作用。）

经　理：生意？这个，你知道。单张的乐谱不像从前那般容易卖啦。现在是唱片的世界。出版人也不再是出版人啦。他只是一个代理人。印刷最不——

作　者：（用过分的热望继续下去）但那应该使生意好些，是吗？主要是保有乐谱的版权——

经　理：当然，但有版权并不就担保销路好。以你的新戏里的曲子为例（这就是他请我吃中饭的原因了。但我假装不懂）。

作　者：那戏怎样？

经　理：（好意地）它演得怎样？

作　者：（好像这只是另外一个题目）很好，两天前的晚上我去看过，似乎还一样起劲。

经　理：（小心地）你的戏非常非常奇怪。它很成功，观众非常欣赏，它已演了五个月啦，但没有一首特色的歌。你怎样解释呢？（炸弹扔下来了，脉搏跳动加速。）

作　者：我怎样解释？这不是你的工作吗？你是把歌曲卖给

大家的人。一首流行曲全靠推销的手法。不要问我，我只是一个可怜的老作曲人。

经　理：不要太兴奋。如果你做这门生意像我一样久，你会知道每件事情总有两个方面。把责任放在这儿或那儿都没有用。一首歌曲之会流行是几种情形合起来的：好的曲子、好的歌手唱它、利用它，而且时机也得凑巧。我们不能常常都有这些条件。在你这件事上，我们已尽了一次最大的努力，我想不起什么时候曾经——

作　者：好，我知道了。你根本就没有收到好材料。我不必看地图才明白，我不写商业性的歌曲，就是这个。你为什么不撕掉我们的合约？

经　理：说老实话，今天你的气色坏得很。我请你吃饭并不是为了惹你发脾气。我们都是要为乐谱尽最大的努力。这对我们双方都有利。我以为我们应该平静地富有建设性地把它谈谈，也许可以有点效果——

作　者：对不起，我对这事有点敏感。如果有人在那里把我的歌曲偶然吹吹口哨，虽然只要一次也会使我好过些。

经　理：这是可以了解的。

作　者：我曾以为这戏中最少有三首会叫座的。你没有在广播或电视中听到过这些歌。有几段被人遗忘了的录音，我相信一段是关于Muzak的。你得承认不免令人泄气。

经　理：好吧，好吧，想想那些从来没有写过流行曲或流行

戏的作曲家吧。你很幸运，知道吗，你不应埋怨。并不是每一个人都可以写得出“Booby Hatch”，而且在一个月之内就卖了一百万张唱片。我记得乔治说过——

作　者：哪个乔治？

经　理：当然是葛希温啰，还有哪个乔治？

作　者：呀，现在你在说一个真正有魔术手法的人。葛希温作流行歌，我不晓得他怎样搅的。有些人不断地作，容易得就像呼吸一样。我不懂。

经　理：（插进来）你既然提到，也许如果你不时想想这些东西也不坏，学学乔治吧。你的歌写得太艺术化。你太过于用心去把这些东西做得如你所说的“有趣味”，你知道这些不是给普通听众的。在低音部分一个特别的小小的不协和弦也许令你和你的一些清高的朋友们喜欢，但这无补于使之成为流行曲。你把你的曲子用上了太多不寻常的和弦，奇怪的跳进，莫名其妙的曲体。这些都是你自娱的游戏。乔治从不关心这些他写的旋律，使人们要再去唱它们。他为普通人不是为批评家而作曲。你就得学习怎样简化了，老弟。

作　者：你以为要简化就这样简单吗？全不。我已努力很多年了。而且这也不是我第一次听这种教训。几个星期前我和另一个严肃的作曲朋友讨论这个问题，大家简直发狂了。我们说：假如流行曲的标准看来这么低，为什么我们从没有写过？我们的结论是我们

要做的只是把自己放进一个傻瓜的精神状态中去写一首乡巴佬的曲子。这样我们发誓要用简单的头脑去写他几千首简单的歌曲。工作了一个钟头以后，我们在绝望中放弃了。不可能。我们发觉自己在变得"个人化"和"表现着自己"。经过种种努力！我们就是不能够把音乐搞到那种单纯和头脑糊涂的水平上，如我们所想的那样。我记得有个时候我们甚至好像小孩子般尝试写一个一个的音符，去作一首甚至不需要和声的乐曲，就是这么简单也不可能。这是一次启示性的试验，我得说，纵然它留给我们一种盖棺定论的感觉。好像我刚说过的！为什么不撕掉那张合约？（我喝干那已空了的咖啡杯。）

经　理：（略带篮球教练的口吻）盖棺定论？没有的事。我可以用我下星期的薪水打赌，如果你真正去做，你能够写得出简单的歌曲。不是和另外一个作曲家合作，而是完全自己干。乔治也是像你一样，清高，一脚踏在卡尼基演奏厅，另外一只踏在铁罐巷（Tin Pan Alley，流行歌曲出版者荟集的地方——译者）。他也作演奏用的曲子，用上了所有的变和弦、对位、配器法等。他很晓得什么时候要简单，什么时候不要。

作　者：不，我想你错了。葛希温是完全另外一个人，与我全没有关系。

经　理：你太谦虚了，或者在假装谦虚。那批评家看了你的戏之后不是叫你做第二个葛希温，或者小葛希温之类吗？

作　者：(脑中有点飘飘然)那只是在批评家的脑中而已。全不是事实。其实葛希温和我是在一条轨道的相对面，如果我们碰面，只是我喜欢他的音乐。但只是这样。葛希温是由流行歌曲作曲家长成为严肃的作曲家。而我却是一个严肃的作曲家，试图做一个流行歌曲作曲家。他的道路远比我的正常；从小规模形式开始，再从那里发扬光大。我的途径比较混乱：先写一部交响曲，再写一首流行曲。你怎能希望我有他的简单手法？

经　理：(像父亲般)但乔治——说来你认得他吗？

作　者：我希望我曾有缘识荆。他死时我只是住在波士顿的一个小童。

经　理：(眼光灼灼)如果你认得他，你会知道乔治是一个彻头彻尾的作曲家。哪，只要看他的《蓝色狂想曲》，《一个美国人在——》

作　者：老兄：你知道《蓝色狂想曲》并不是一部音乐作品，它只是一串糊起来的分离的段落而已——用一层薄薄的水和面糊。总之，作曲和写一首歌调相差很大。我发现《蓝色狂想曲》中的主题，或者旋律，或者你随便叫什么，都很了不起，充满灵感，这是上帝赐予的。最少有四段是这样，对一首十二分钟的乐曲来说，这已很多了。它们的和声配得完美，对比得理想，动听得如歌，清楚、丰富、动人。节奏总很正确。那种“质量”，正像他的最好的戏曲，总在那里。但你不能只把四段旋律摆在一起就叫他是一部音乐创作。

不论它们天赋多么高。作曲的意思是安排在一起，对的，只是把各种因素连结起来，成为一个有机的整体。

经　理：不要咬文嚼字吧。你不会是说《蓝色狂想曲》不是一个有机的整体！它每一个小节都呼吸着一样的东西，通过各种的变奏和气氛与速度的变化。它呼吸着美国——人民，葛希温所深知的城市生活，速度，思乡病，神经质，宏伟，和——

作　者：和柴可夫斯基式的顺序，狄不西式的转折，李斯特式的钢琴技巧的炫耀。只要旋律在进行着，它非常的美国化，但一到需要一种叫做“发展部”的小东西时，美国便从窗口飞了出去，而柴可夫斯基和他的朋友们便从门口走进来了。麻烦的是一部音乐创作的生命活在那发展部上。

经　理：我想我还需要杯咖啡，茶房！

作　者：我也要。我并没有想要打开这话头，更绝对没有要踩到你的偶像的泥脚上去。记着，他也是我的偶像。自柴可夫斯基以后，再也没有哪一个像他一般充满灵感的旋律作家了，假如你想知道我的真正感觉的话。我把他和舒伯特之流的巨匠们相比。但如果你要说作曲家，那又是另外一回事了。他的《蓝色狂想曲》，严格的说来，实在不能说得是音乐创作，它里面没有东西使人觉得一定不可避免的，甚至相当地不可避免。你可以把很多地方去掉，而不会影响到整体，只是把它弄得短些而已。你可以移去任何一个连在一起的段落，而乐曲还是进行得一样热闹。

你甚至可以把这些段落的次序互相调换而无损害。他也可以在每一段之内删去一些，或者加一个华丽乐段，或者用任何一组乐器甚至用一个钢琴去演奏。它可以任意演奏为五分钟或六分钟或十二分钟。事实上这些事情每天都在发生着。可仍旧是《蓝色狂想曲》。

经 理：但是请留心，这些在我听来却是最替他捧场的话。如果一首曲可以随便你怎样加以删改都可站得住脚而不损及他内在的性质，这首曲一定相当健全。它一定有某些东西可以抵抗一切压力，某些真实而活跃的东西。是吗？

作 者：当然有，那就是他的旋律，那些美丽的旋律。但那些并不就可以成为一部作品。

经 理：也许在某方面你对《狂想曲》的看法是对的。无论如何那只是一部早期的作品——他第一次写大型作品的尝试。不要忘记那时他只有二十六岁左右而已，他甚至不能写上配器。但他的后来的作品怎样？《美国人在巴黎》如何？这绝对是一部组织良好、有生机的——作品。

作 者：你说得倒是真确。我以为他的每部作品都有进步，因为他聪明，用功而且苦干。但《美国人在巴黎》也只不过是旋律的研究，统统都很美丽，但也统统都不连贯。那时候他已发觉了一些作曲的技术：怎样把旋律连结起来，组合和发展动机，运用乐队的手法。甚至这些也不过技术而已，一些从史特劳斯（Str-

auss)，拉维尔(Ravel)，或其他不知什么人那里借过来的机械化的玩意。但如把它们加起来，仍然很弱，因为没有一种技术是他自己的。它们不是从材料的性质而来的，而是被借来硬加到材料上去的。或者可说缀上去，像珠子缀在衣服上。当你听这曲子时，第一个旋律你非常欣赏，然后你得坐下来等所有的"补白"过了再有第二个来。这样你大概把整个曲子三分之二的时间坐过去了。其余三分之一非常美妙，因为那是旋律的本身。但作品在哪里？

经　理：(有点狡猾)但你却不断地弹它，是吗？

作　者：是的。

经　理：你也把它灌了唱片，是吗？

作　者：是的。

经　理：那么你一定很喜欢它，是吗？

作　者：我简直崇拜它。呀，咖啡来了。

经　理：(叹气)我真不明白你。你怎能崇拜被你打得千疮百孔的东西？你能够崇拜一首坏的作品吗？

作　者：每个人都会杀害他所喜欢的东西的。是的，我猜你能够爱上一首坏作品，为着作曲以外的原因：感情连系，内在的意义，精神。但我猜我爱它主要是因为它的诚恳。它这样努力去做好，它只有好的动机。

经　理：你是说你是因为它的短处而爱它？

作　者：不，但它的好处好得令人不能抗拒。如果你为着要得麦子而不得不与糖粕为伍，仍然值得。我喜欢它是因为它显示了，或者开始显示了，假如葛希温继

续活下去，他一定会做些什么。只要看他的进步，从狂想曲到钢琴主奏曲，又到——

经　理：（面上发亮）呀，那主奏曲是一首杰作。

作　者：那只是你的看法。这主奏曲是一个学习神速的天才的作品。但歌剧《波吉与贝丝》才使葛希温的真正命运拨云见月。

经　理：说实在话，我不明白你。那《波吉》不是也统统有一样的错处吗？我常听人家说，这作品虽有光彩的旋律，但可能是他最弱的作品。他原意是要把它写成一部大歌剧，但看来似乎未成功。无论什么时候它的演出真正得到成功，你总会发觉它已变成了一种小歌剧。他们把那类“补白”用的唱词去掉代以对白，而不留下了主要的歌曲。对我说来，这似乎说明了这戏的本身。

作　者：噢，不。那只是演出人的表演而已。关于《波吉》有一件滑稽的事，当我听它的删节本时，我总觉得少了些“补白”的曲子。也许那样比较成功些，它绝对是大众喜欢的。也许那么多的咏叹调歌曲的本身格格不入，反而令人想起了布齐尼的Tosca，狄不西的Pelleas等大歌剧。但这也有把婴儿连同浴盆一同抛出去的危险。因为有很多咏叹调存在于歌曲的性格里，而和歌剧配合得正好。你记得贝丝和克罗思在岛上的一场吗？贝丝说（唱着）

“正是像这样，克罗思，
那是波吉生平唯一女人——”

经　理：（大喜过望地加入）：——

“而现在我在想着，
今晚会怎样？
当所有的黑人回到猫鱼巷。”

经　理：和作者：（越来越兴奋，同唱）：

“他将坐下来守着大前门，
数着数来等贝丝
当最后一个女人——”

（饭店里大家都在看着，听着。）

经　理：（大声地私语）我想我们在演话剧。

作　者：（强烈地私语）那正是我的意思！兴奋得很，是吗？那不正是指出了一条道路，说明葛希温的音乐总有一天会达到完美境界？为了这个原因，我永不能淡忘葛希温死去这件残酷的事实。有了波吉使你忽然觉得葛希温是一个了不起、了不起的舞台作曲家。他一向都是。也许这就是他的演奏音乐的错处！那是舞台音乐硬塞进演奏厅。如果他再活十年二十年，他会替舞台作些什么事情！而他到那时仍然只是一个年轻人！多大的损失！美国会不会承认这是一个莫大的损失？

经　理：（很感动）你还没有动你的咖啡呢！

作　者：（突然觉得累极了）已经冷了。无论如何我得回家写曲去。谢谢你这顿午餐。

经　理：噢，谢谢你来。这顿饭吃得很高兴。我们再来一顿，好吗？我们有多少话要谈呀！

作　者：（一边看着溜冰场）比如呢？

经　理：一件事，你的戏。很奇怪，它是一大成功，观众欣赏它。已经上演五个月了，但没有一首流行曲在里边。这道理在哪里呢？

（一九五五年四月）

插　曲

加利福尼亚州的配音场

在加利福尼亚州有一个在任何地图上都找不到的地方，名为配音场。它不是一个市镇，而只是哥仑比亚片场录音部四楼的一个大房间。在这房间里，声音和影像碰头，加以配合和校准。更重要的是，各种不同声带在这房间里合拢起来，加以调整，成为被数百万观众在电影里听到的声音效果——也就是说在这里对白、音乐、效果的声带，被“挤”进影片上去。三位安静、高贵而且极富于效率的先生坐在一副像书桌般的大机器的三个部分之旁，令人想起了法庭上的情景。他们在插按着各种开关，度数表和电钮，这些东西之繁杂甚至使得漫画家笔下的疯狂科学家的装备也要逊色。这三位魔术师的领袖叫狄克·奥逊，一个真正的天才，他在最恶劣的环境下也能保持平心静气，这和他的杰出的工作一样值得称赞。他们对着在封面占着整幅墙的大银幕，银幕后面还有巨大的扩音器、立体声、单体声、双体声等等。

对奥逊和他的魔术，我的敬羡就像我常常看见摇笔杆的朋友们见到作曲家在工作时那样。“你怎么知道在有横线的纸上加上那些点子和线条？你怎么能说出这堆小点会使我缩避或兴奋，或者另外一堆会有愉快宁静的效果？”世界上的奥逊

们玩弄着黑魔术（一种驱使魔鬼的魔术），而至少对我来说，可比黑魔术还深奥且神秘，但又要服从互相矛盾和特定的要求。假如他受命使观众下意识地觉得一个大城市的交通嘈杂，然而使他们一定也要觉得在这嘈杂之外，风和浪的声音进入了一座庞大而空洞的教堂里。同时两个偶然闲荡着的人物的对白，又要被一个围着教堂兜圈子的孩子的脚踏车的踏板声所打断。对白中每一个字当然不能忽略，而且说话的声音又要引起在这么大的空洞环境中特有的遥远的回响。在这个境界，没有人（除了作曲家之外）会去想怎样配合背景音乐。

这种看来自相冲突的命令来自奥逊后面的一排安乐椅：那里坐着制片人、导演、作曲者、总剪接、乐曲删节人等等，他们大家都以为自己懂得将要配音的片中的每一件事物，他们大家都有怎样获得最佳效果的互相冲突的主张，他们大家都有使这些主张实现的强烈的愿望。奥逊是否大呼大叫马上给送进了最近的神经病院呢？不，他镇静地听着，然后安定地俯着上身在那令人目迷的仪器板上转动，板上按下几十种度数表、开关和电钮。三分钟后，声带再运转时，就把每一种矛盾的要求混合成“女巫魔酿”，而放出来的恰是每一位坐在安乐椅里的人所要求的东西！

这片子名叫《码头风云》。易高（S．P．Eagle）监制，卡山（Elia Kazan）导演，哥仑比亚公司发行。（上面说的一大套令我无法一一说明：我只从片头上照抄下来，而我也只是背景音乐的作曲者而已。）当我第一次看到毛片时，我觉得那是了不起的编导；而马龙·白兰度（Marlon Brando）似乎是我所看过他所演的片子中最卖力的一次演出。说这些已经说得很

多了。我的热情使我接受了为这片作曲的任命，虽然到那时为止我拒绝了任何请我作这类曲子的要求。原因就是这种经验对一个作曲家并不太妙，因为这些音乐最大的特色就是使人听了而不觉得它存在。常有人说电影背景音乐的最佳作曲就是那些不被人所注意而听到的。起码是不被人有意识地听到的。假如被人听到了，有些地方一定出了毛病；它的解释是：这音乐已经不成为背景音乐了。这种情形真是很难引起作曲家的热忱。但所有这些想法都被我第一次看了这片时引起的兴奋淹没得一干二净，我一面看一面听到音乐，这就足够了。这部片子中出现的那种才气恰巧就是我喜欢工作和协力的气氛。这以后我看了这片子不下五十次，分段的或整部的，而我的反应也永没有改变。一天又一天我坐在小放映机前，把片子反复地看着，量度着我选择要做音乐的镜头，再把英尺数用数学方式化为秒数，记录在自制的场记上。每次我都在同样的对白后流泪，或者看了同样的动作而发笑。这情形在作曲、作乐队谱、录音等所段都一直继续着。但在配音场中我不流泪也不再笑，因为配音场意味着严肃的事情。

我能够被邀参加这些配音工作实在很幸运，我听完一个作曲家的心血作品，通常在录完了音之后便告完结。(在好莱坞有个笑话，说一个作曲家最好在录音时仔细听听重播的录音带，因为也许他以后永远不会再听到了。)既然参加了这配音场，我最少可以作一些近似战斗的姿态。在那时候我全神贯注在乐谱的每一个细节上，它对我似乎是全片中最重要的部分。我得不断地提醒自己那其实是最不重要的部分，每一行给音乐遮盖了的对白就是一行对白的损失，也是片子的损

失。但一个被对白淹没了的乐谱，不过是一节乐谱而已，不一定是片子的损失。我不断地对自己重述这小小的格言，像精神治疗专家库艾的信徒，那时我正在为一个深爱的降G音求情。有时大家会同意把一整音乐从片中删掉，为的是它把某一场戏的情调“普遍化”了，而导演却想把这场戏“特殊化”。有时音乐可能被关掉几秒钟，以便让一行对话强烈而暴露地突出——然后又再接上去。有时乐谱原来作的时候有开始、中段、结尾之分，却可能在完结前见小节被切掉。这当然会令一个作曲家泄气而发狂。但更使人泄气和发狂的事还有的是哪。例如在《码头风云》中有一段温柔而缓慢的爱情镜头，描写不善言的男主角和害羞的女主角在屋顶上群鸽环绕的咕咕声中谈情。它被故意地写得不显明，每行对话之间有长长的卡山式的停顿。这似乎是作曲家插手进来的最理想的地方。我提议在这里来一段抒情音乐，开始时畏缩，然后以北欧式的紧张进行到一个大高潮，把场景、银幕统统都遮掩掉，甚至把最后一段乏味的对话也淹没了。那对话有点像下面：——

“陪我饮杯啤酒吗？

（很长很长的停顿）

Uh-huh（唔嗨）”

在这里音乐在真正说着故事，卡山和他的伙伴们在一个音符也没有写出来之前便一致热烈地同意它应该那样。我便照这样写作，配上乐器，录好了音。

好，在配音场里，卡山却决定不能放弃在结尾时白兰度发出的那一声神圣的不可名状的呻吟。他认为这是在整部剧本中男主角所发出的最高贵的声节。然而音乐变得怎样了？正

当它发展向高潮，旋律愈来愈高，铜管和打击乐器加进了弦乐时，那最有权力的声响控制器被转动了，乐声渐渐在慢慢转弱中消失。在音乐上而言这是荒谬的，为着要挽救这两声呻吟，情绪的紧张之松弛，正与它在我被伤害的心田上升成正比例。唔嗨。

这种事情有时在配音场中发生，因为事先谁也不知道效果如何。当音乐、对白(包括了呻吟)、声响效果和影像第一次碰头时，在配音场中发出了震耳欲聋的巨响。

作曲者就这样坐在那里，尽他的力量抗议，但结果，也得以沉重的心情来接受他的乐谱的大部分损失。每个人都试图去安慰他。"你总可以把它用在组曲里。"无济于事的安慰。他不断地对自己反复地说：那是为了片子好，那是为了片子好。

然而一切都说它做完之后，其他的人总是对的。整部片子才是最重要的。作曲者不能以作曲家的眼光去看它，而必须作为一个舞台工作者去看它。这样他可以得到很多安慰！他看到乐曲怎样有助于把气氛调和，供给了连续性，或者加上另外一度空间，把对白或动作没有明白表现的内在故事说出来。因为乐谱在一部影片里如果运用得恰当，可以把自己的温暖的气息加进片子里去，一小节多余的音乐却可能造成严重的缺憾。但是，噢！失去那一小节的痛苦，噢，一个作曲家会为它起而斗争！

在所有这些事的过程中，奥逊和他的助手们耐心地坐在他们的控制器的丛林里，只等着坐在他们后面的安乐椅上的人们有所决定。在某次特别棘手的相持中，我们找到一只旧

垒球，大家为了散散心来一个十五分钟的比赛——当然不断地留心不打破那价值五千元的银幕。然后，不知怎样，到底作了一个决定。

（一九五四年五月）

第　二　篇

电视综合广播剧七篇

贝多芬的《第五交响曲》

(一九五四年十一月十四日广播)

伯恩斯坦：今天我们要做一个奇怪而且相当困难的实验。我们要把贝多芬的《第五交响曲》第一乐章重新写过。请不要害怕，我们只用贝多芬自己写过的乐谱。我们采用贝多芬写好了原来打算用在这部交响曲，而后来又放弃了的原稿。我们试图找出他放弃的原因。方法是将这些原稿与印出的版本互相比较参证，看它们的音响效果如何。这样，我们就可以找到答案。而更重要的是我们看看在这神秘的作曲过程中，作曲家的思想演变过程是怎样的。

（看着总谱）

我们在地板上画下了贝多芬《第五交响曲》指挥用总谱的第一页。每次当我看这谱子的时候，我都重新被它的单纯、有力量和正确所震惊。这音乐写得多么简省！这个乐章中每一个小节，都是从开始的四个音发展而来：——



这么含蓄而充满意义，以致整个交响曲的乐章都从它发展出来

的音符，究竟是什么样子的呢？三个G音和一个降E音，再也没有了。哪一个都可以想得出来——也许………

多少年来人们在奇怪，什么东西赋予他的音乐记号以这样的力量。各式各样的妙想天开的音乐欣赏理论都有人提出过：它是根据贝多芬在维也纳森林中听到的鸟声；命运在敲门；喇叭在宣布最后审判日的来临。甚至还有其他诸如此类。

但这些解释之中没有一件使我们满意。事实上，它的真正意义要从跟在后面的全部音符中，在第一乐章以后跟随而来的五百多小节里每一个音符去寻求。我认为贝多芬比起他以前和以后的作曲家来，有一种能找到恰恰适合跟在主题后面的音符的能力。但甚至他有这样的才能，也要经过一场艰辛的奋斗，才能获得这些正确的成就：不单是正确的音符，也要正确的节奏，正确的高潮，正确的和声，正确的配器法。我们所要研究的正是这场奋斗。

其实每个作曲家都面对着两种奋斗。一种是找到主题用的正确的音符，一种是找到跟在这主题后面的正确的音，以使这主题配称为交响曲的主题。我们对第一种奋斗都相当清楚。我们幸运地看到舒曼或勃拉姆斯，或是其他银幕上的巨匠们在键盘上艰辛地找寻正确的旋律，我们可以看到詹姆斯·凯格尼（James Cagney）扮演的高痕（George M.Cohen）戏剧化地在空的舞台上，只有一盏工作灯照着，在寻找名曲《在那边》的不朽的音符。

不管是真是假，这种奋斗的情形却是实在的。贝多芬也很真实地尝过这种奋斗。我们从他的笔记本里，知道他为这交响曲第二乐章开始时，作了最少十四种不同的旋律型式。我

们今天听到的是：——

在钢琴上弹



在八年当中有十四种型式！这里是其中一种，迥然不同：



而另外一种是：



再花了八年，作了其他十二种试验之后，他最后把所有类型中最有趣味和最优雅的因素抽出来，而综合为我们今天所熟悉的主题。

但他有了主题之后，这巨大的斗争方才开始。现在的工作是把交响曲的意义赋予这主题。这种意义只有当我们写到整个乐章最后一个音符时才会清楚。这样我们可以回到第一乐章，那四个著名的音符：——



在音乐欣赏上来说，本身并不具有接受意义的可能。它们实在是跟着来的交响曲的持续性的跳板。这就是我们叫做

“曲体”的任务。曲体并不是果子冻的模型，只要把音符倒进去，就自动的成为一首回旋曲、小步舞曲或奏鸣曲。曲体真正的使命是带我们走过半个钟头交响曲的连续的旅程。这旅途充满变化而复杂。要这样做，作曲家一定得有他自己内在的路线图。他一定要有知道下一个目的地应在何处的能力——换言之，下一个音符该是什么，才可以表现出“正确”的感觉，那种感觉就是无论哪一个音符接在下面，它一定得是在那个特别的一瞬间唯一可能有的一个音符。像我们在前面说过的，贝多芬在这方面比任何人都高明，但他也得出尽

了全力去奋斗，才达到这目的。让我们来跟着他奋斗吧。

开始时贝多芬选定了十二种不同的乐器去组成他的第一乐章所需要的乐队。
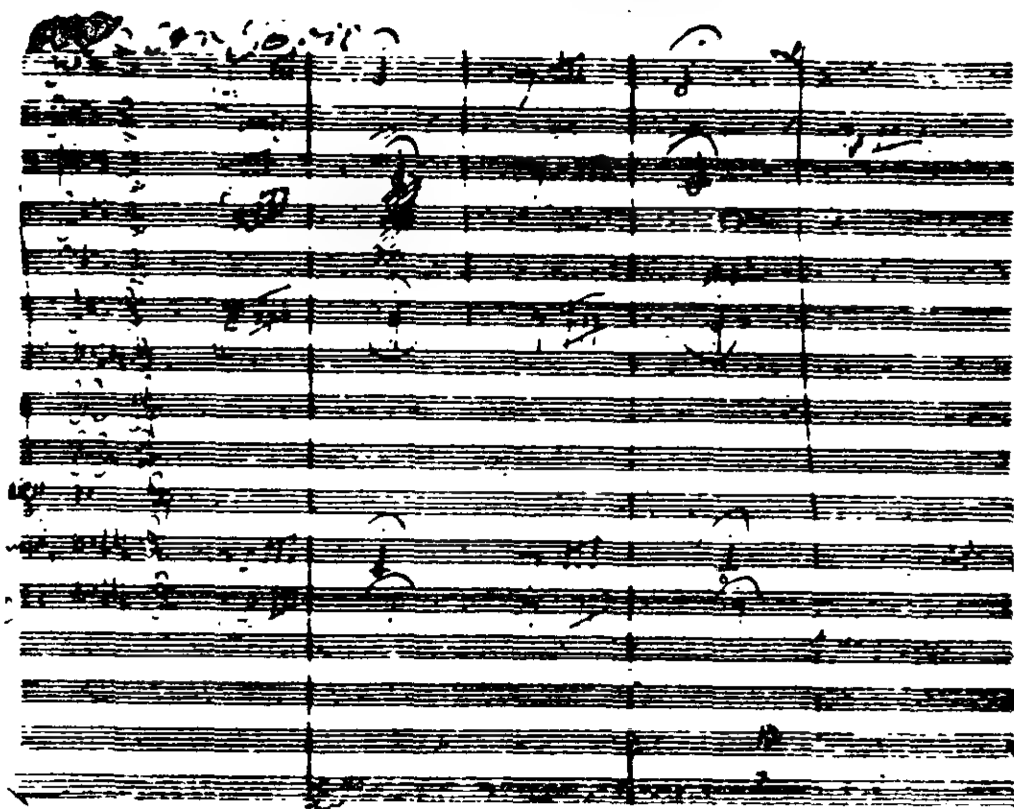
（于是十二位演奏家进入在地板上漆着的总谱所指示的地位）

整个乐队当然是这十二件乐器的两倍至十八倍之大。

（演奏家们慢慢地穿过地板上乐谱的全页）

当指挥看总谱时，他的眼睛得同时跟着所有的乐器穿过全页。

但是在开始的几小节，贝多芬不想要整个乐队奏出，所以他把五种乐曲除去了！双簧管、巴松管、法国号、小号和定音鼓。这里是他开始时的原稿，只剩下了其他七种乐器：——

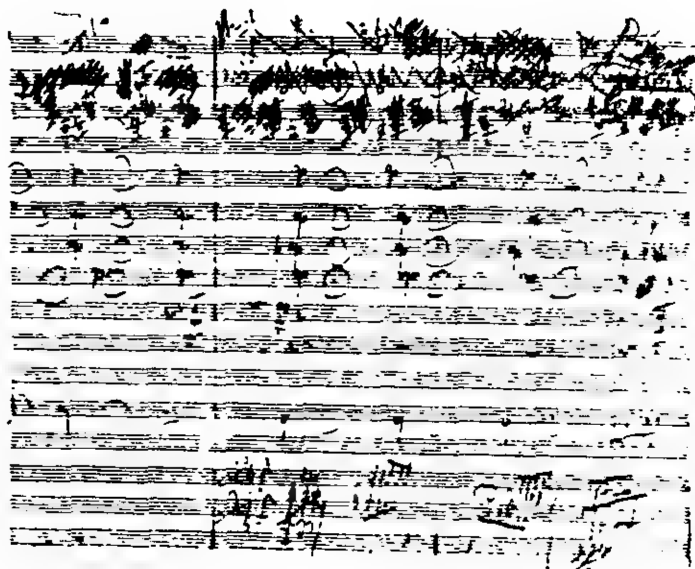


但留心看还有一些乐器给划掉了，那是横笛。所以我们知道，有一瞬那贝多芬想把横笛用进去。他为什么又把横笛划掉呢？那是因为横笛的高元的管音与开始时的粗暴的气氛不适合。贝多芬很明显地要这些音变为强壮，男性美的宣示，所以他配器时便完全用上了通常男子歌唱声域中的乐器。

（乐队奏第一次时有横笛，然后不用）横笛相当于女高音，用在这些正像一位小姐碰上了一个俱乐部中的吸烟客，所以她得出去。
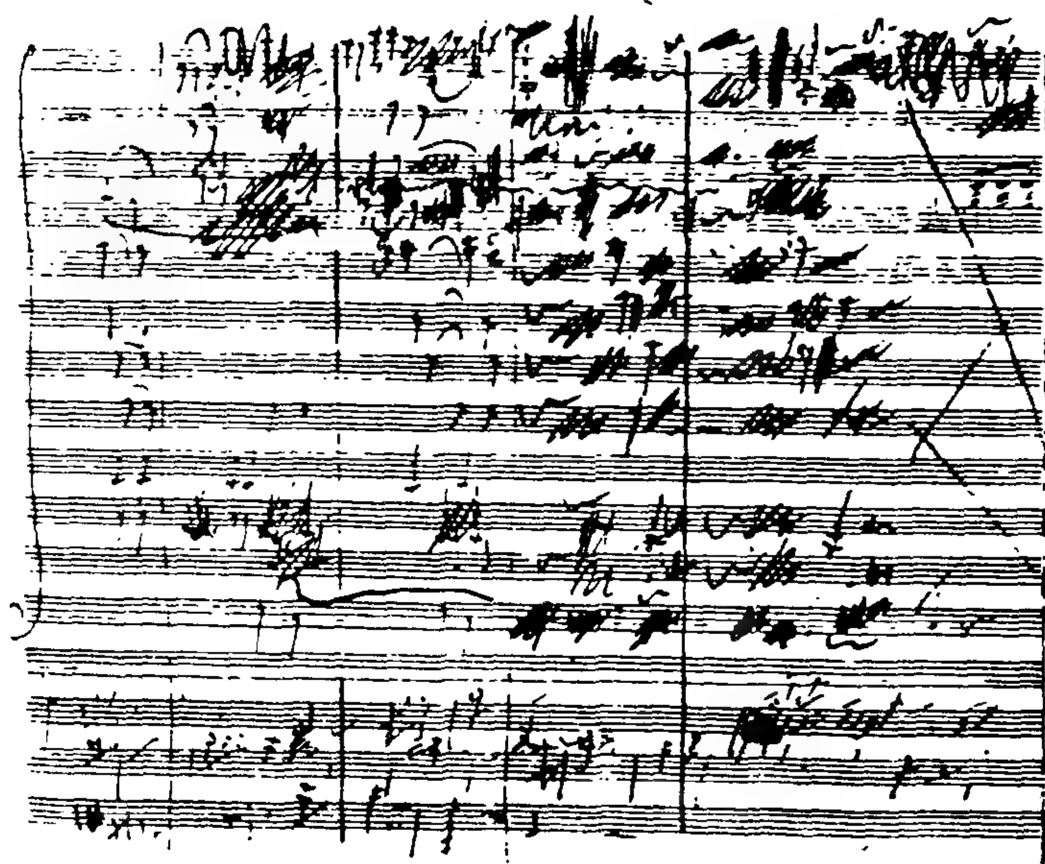
你们可以看到，我们很多人听这曲子时，总以为它从贝多芬的脑子里像一股不停的清泉般喷出来，一开始便清楚正确。全不。贝多芬留下了很多很多页亲手写的材料，像这里所印的，多得可以出一部大部头的书。但他放弃了，又重新写过，再划掉，撕去，有时甚至改动达二十次之多。我们可以从下面原来乐队总谱上看到这些改动：——

把谱子拿出来看



看那些痛苦的修改，那是狂热的笔划。
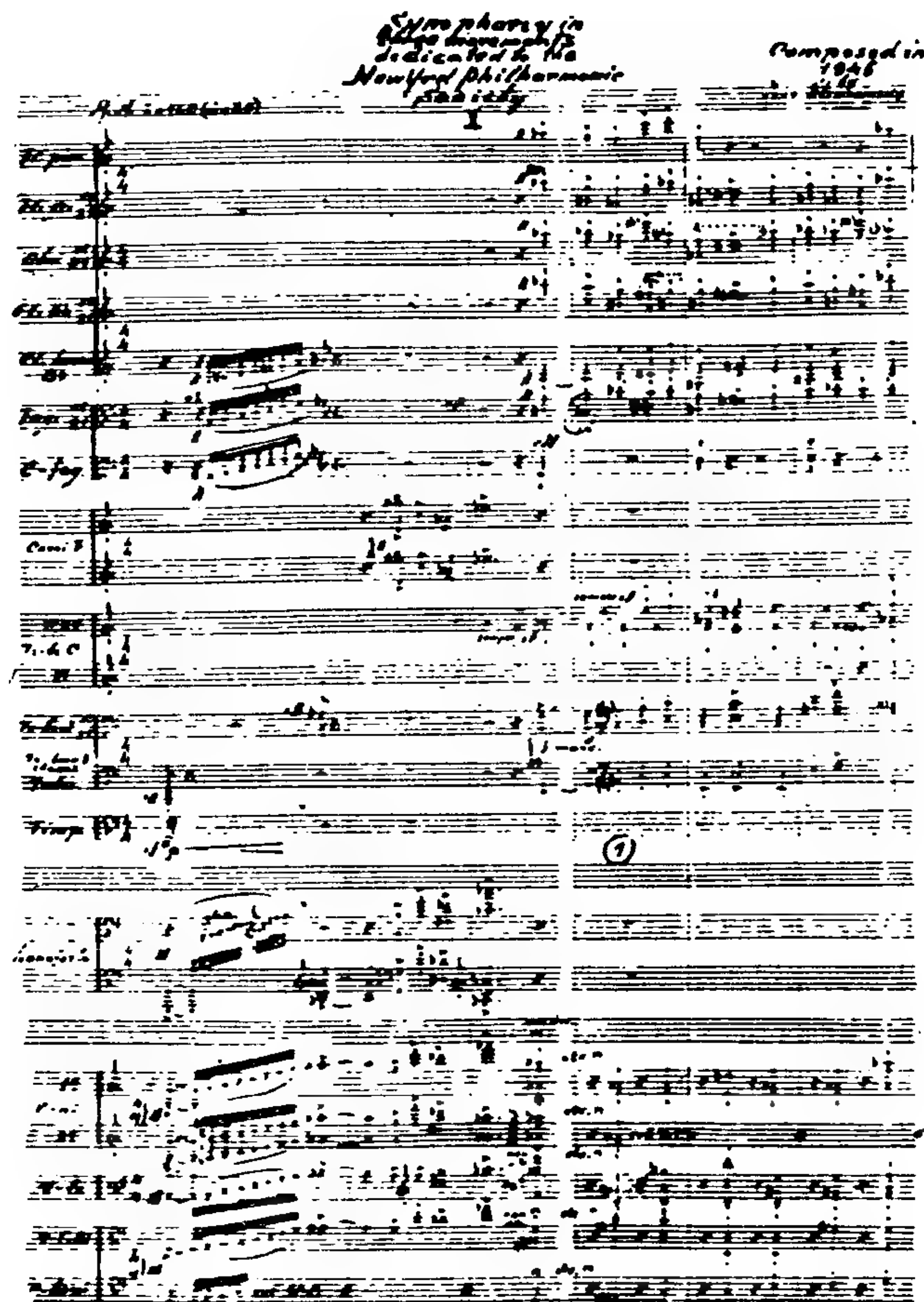
这里是其中一段：



它改了那么多，以致再没有地方写得下最后的定稿。他只好在页脚当为注解写上去，而让抄谱人去猜测他真正的意思。

我仰慕，同时也同情这些抄谱者。
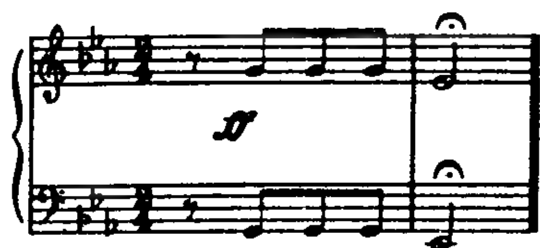
作为一个对比，让我看看史特拉文斯基(Stravinsky)的手稿，多么整齐而不痛苦。它看来就像听着那般美丽。



但贝多芬的原稿看来像一场内在战争的染满了血渍的记录。在他开始写这看来粗野的乐谱之前的三年，他在笔记本里写满了初稿。我们这里有一些这种笔记，其中有些他最后觉得不合适而放弃了。我曾想过，假如他把这些初稿保留下

来，这第一乐章的效果听起来会怎样？我把这些片断实验过，猜想着它们原来是想用在什么地方的，而把它们放在那里，看看曲子如果用上了它们会变得怎样。我得到了一些奇怪而有趣的结论。让我们看看这些是什么。

我们早已太熟悉这部交响曲开始的几节：



贝多芬宣布了这开始之后怎样呢？他怎样把它发展下去？他是这样做的：——

Allegro
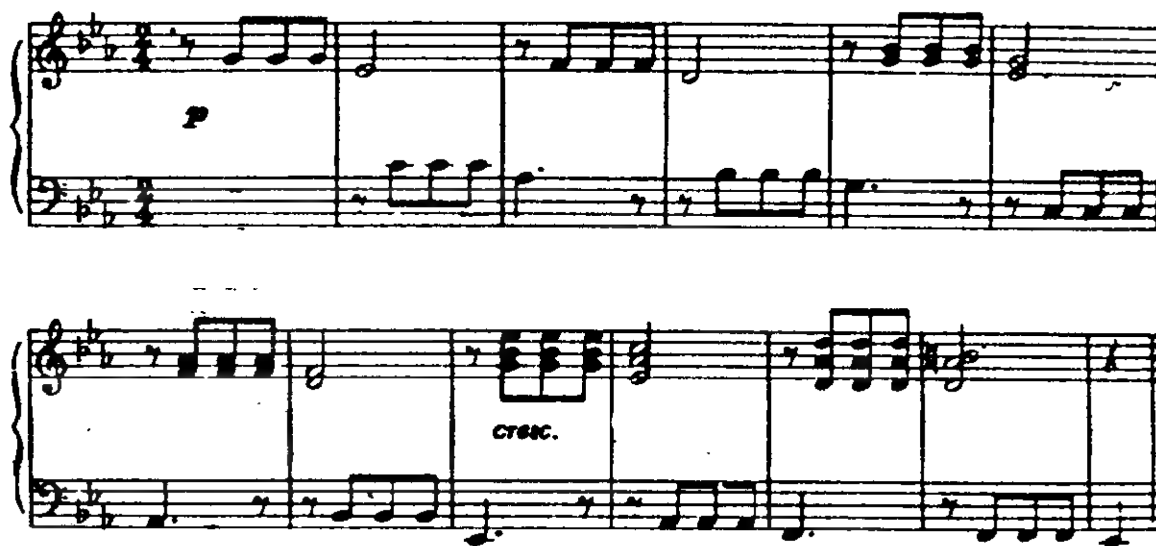
ff

p

cresc.
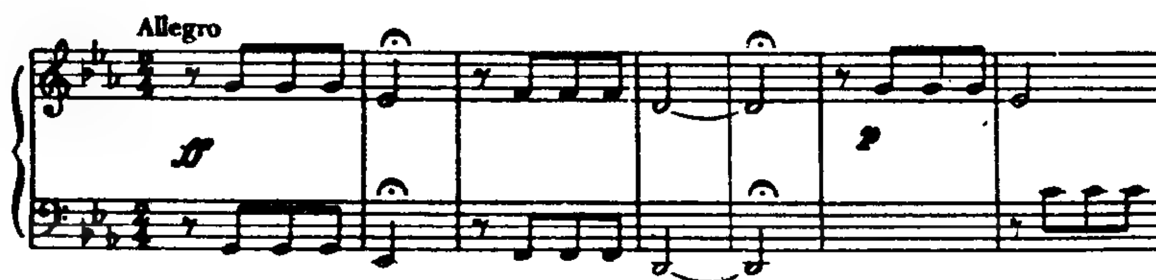
f

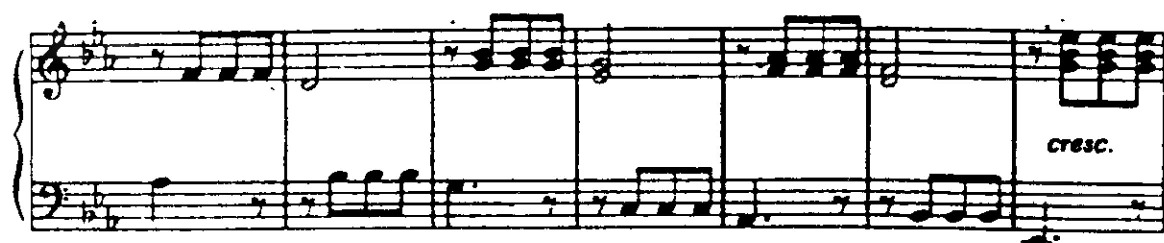
但这里另外一个放弃了的稿子也是从那四个音来的一个直接而密切的发展；——
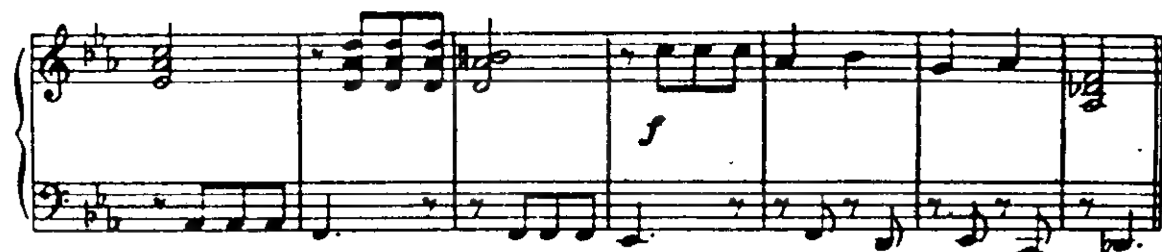


不很好，但也不太坏，如果单就他们本身来说。但它却是从开头四个音而来的一个良好而合理的发展。如果贝多芬用上了这段笔记来作为紧接他的主题的发展，音乐听起来会怎样呢？我们只要把这段原稿由乐团奏出，它听起来：——

乐队：



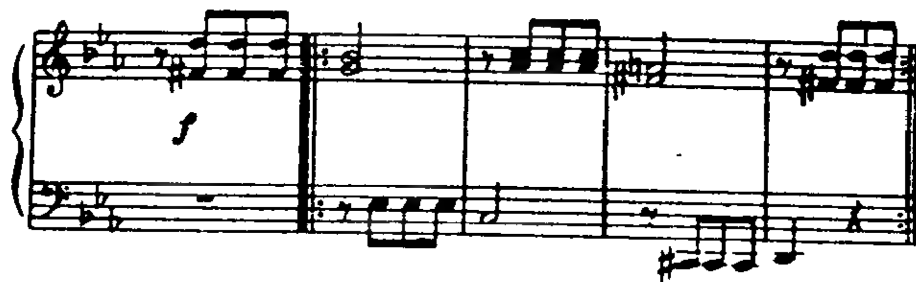




它真有点不同，是吗？它对于我们听惯了现行版本的耳朵，不但听起来不对劲，而且音乐本身也有问题。它是这样有规律，以致听起来好像停顿着。左手的乐句以猴子般的动作模拟着右手，它好像不想再到那里去，这特别在交响曲的旅途中，一开始就是一个致命伤。它好像缺乏了正确的版本中那种神秘，或那种低吟的暗示关于快要来的东西。它自己陷在自己的重复当中，而不能“建设”起来。而贝多芬本人却是一个卓越的建设者。
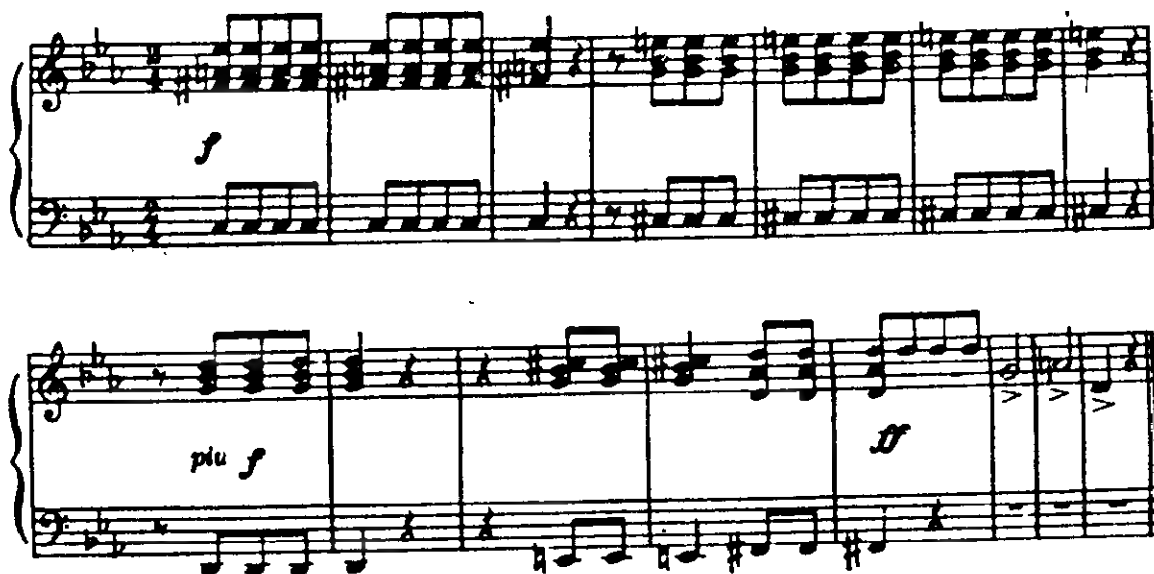
让我们再看其他一个不用的草稿。它听起来（再一次又是根据那四个同样的音）：——

钢琴：
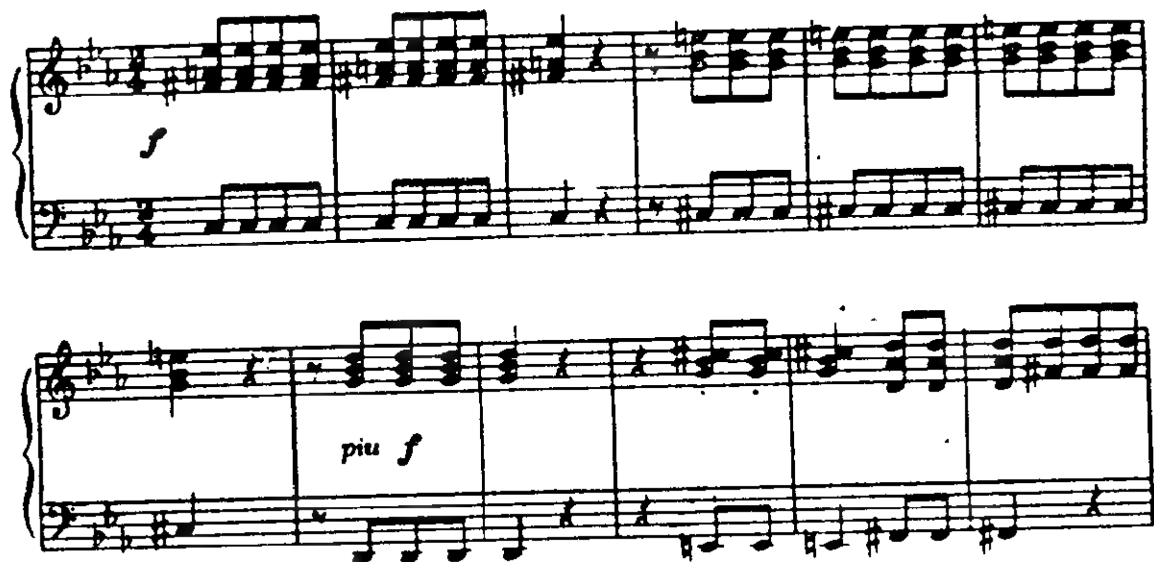


我的猜测是，他会把它用在这乐段的某些地方：——
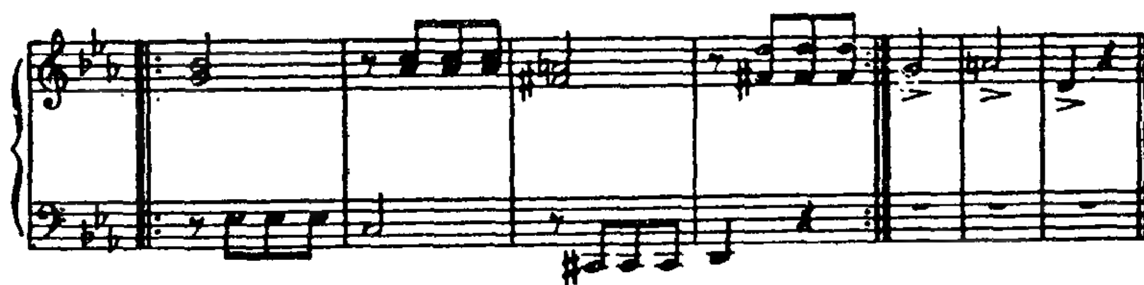
乐队：



现在再加上那段没有用过的草稿：——

乐队：

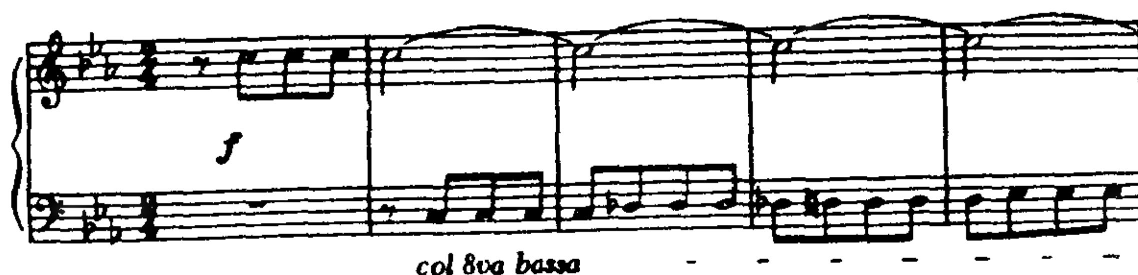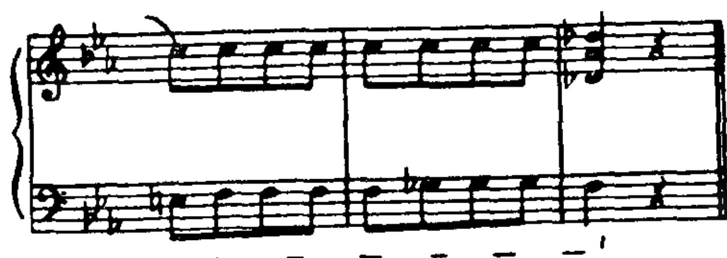




可怕得很，是吗？这段草稿突然闯入音乐的活跃的进行，而且停在那里，重闷着、沉顿着，直到音乐再次开始飞翔的时间降临。怪不得贝多芬放弃了它！因为他具有别人所无的那种感觉音乐内在冲动力的意识。但这段乐谱并没有达到，它像第一个例子，静止而停顿。

下面一段是不同的。它有真正的刺激和“建树”。
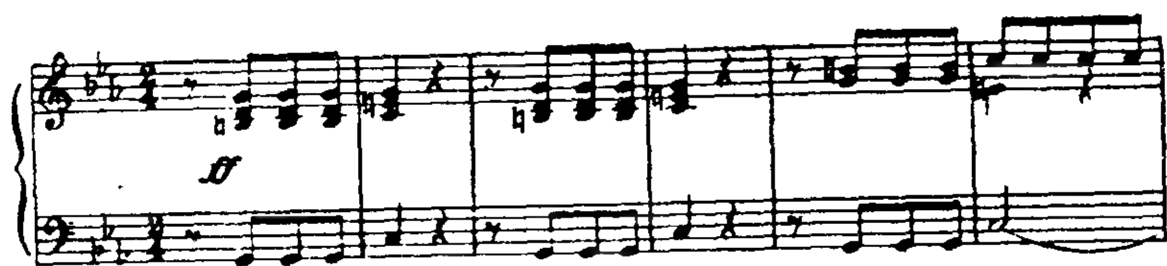
钢琴：

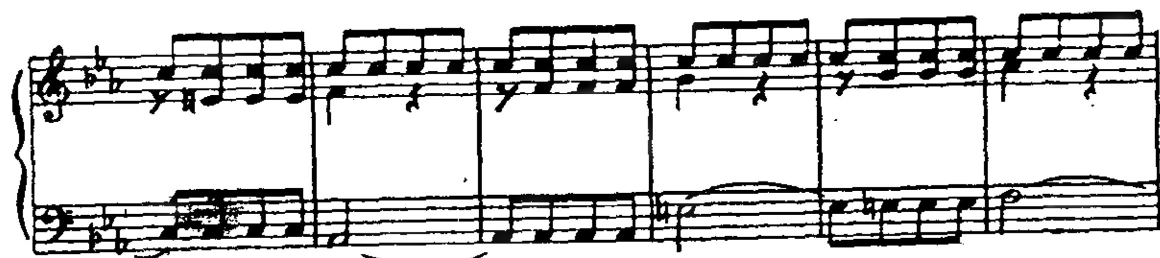


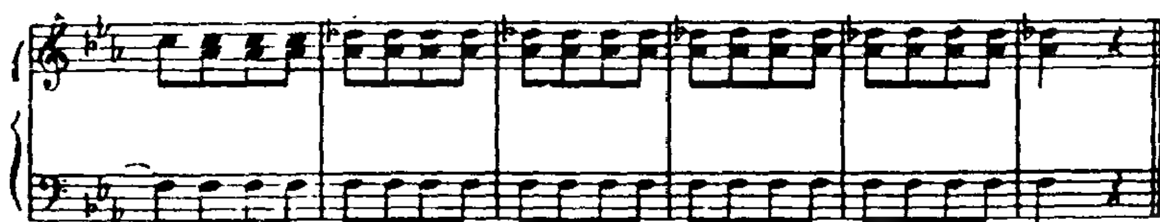


我怀疑它是原来要用到乐章后一些地方，在这里：——

乐队：
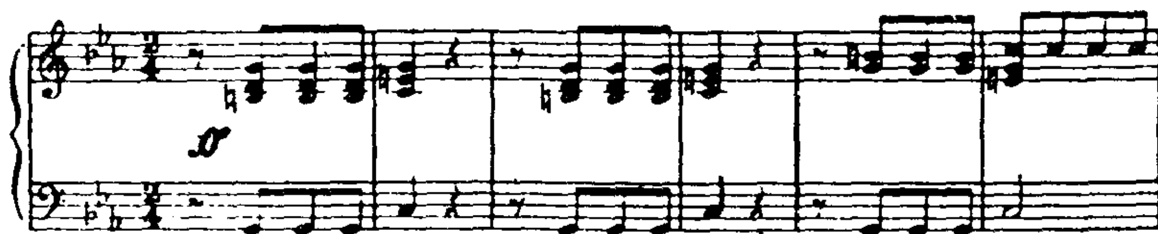


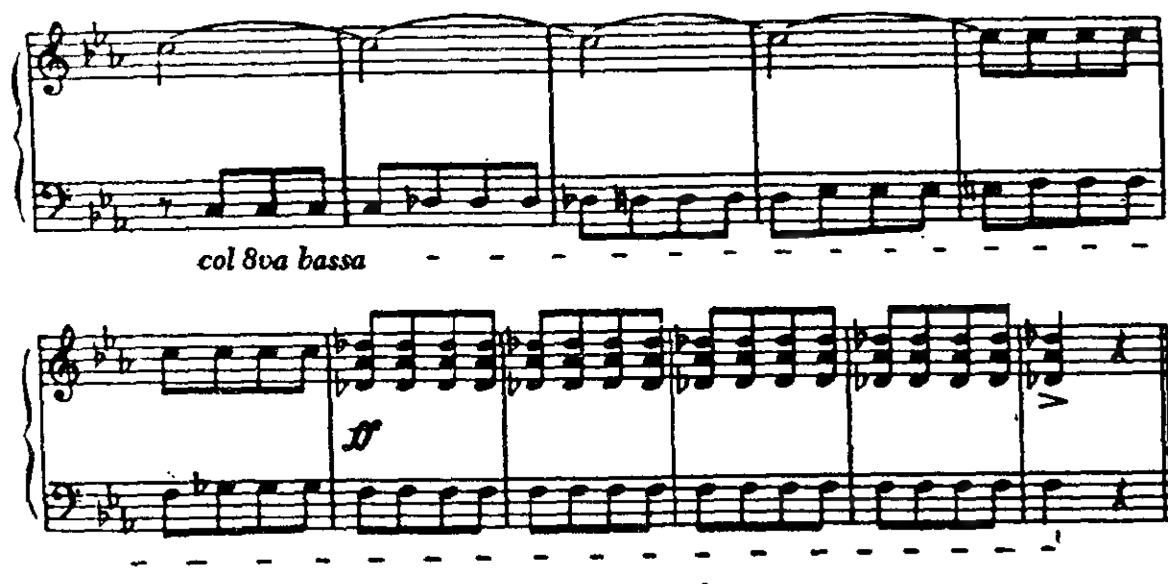




这当然是整个乐章最紧张的高潮的瞬间。它是"尾声"的开始，或者是完结前的最后一个推进。让我们听听用上了我刚才弹出的草稿，曲子会变得怎么样：——
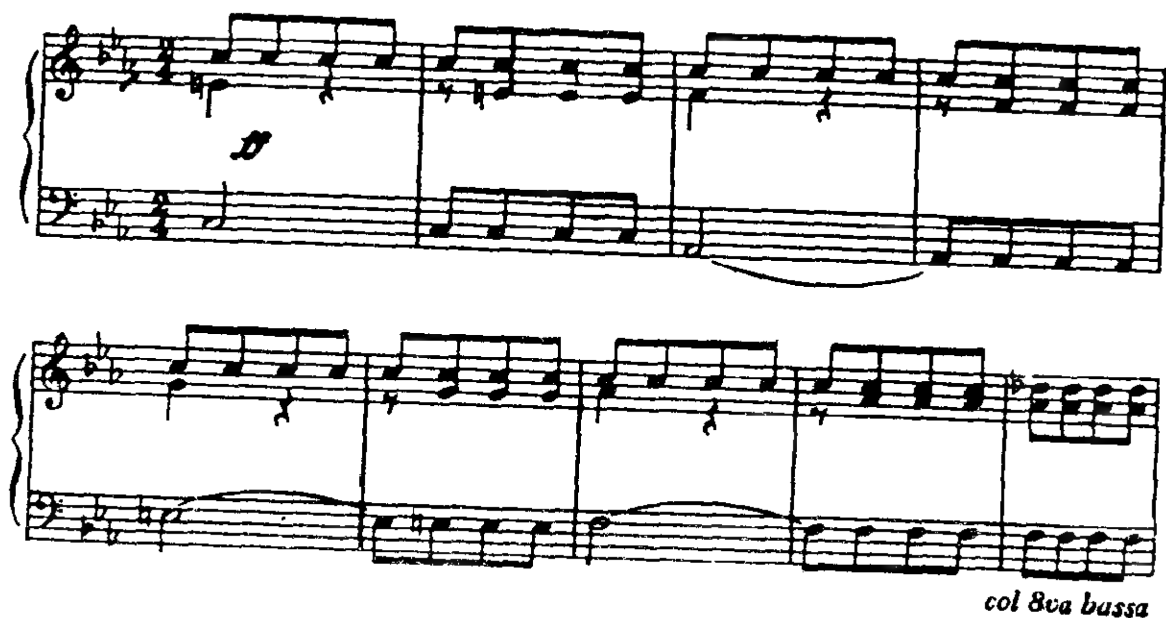
乐队
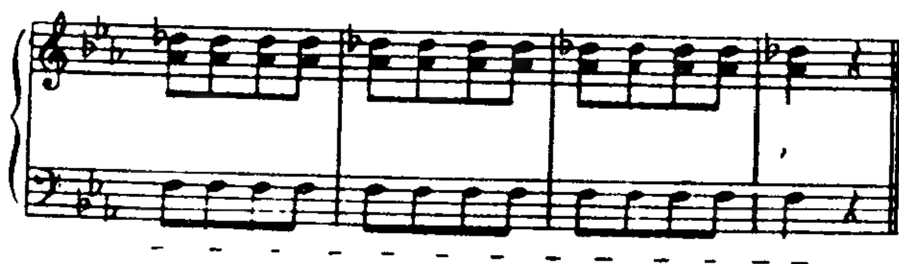




实在不错，它合乎逻辑，而且建树起来了。但贝多芬在最后采用的曲调更合逻辑而且用上更多的劲道和力量，以致这段完全不能与它比较；——

钢琴：

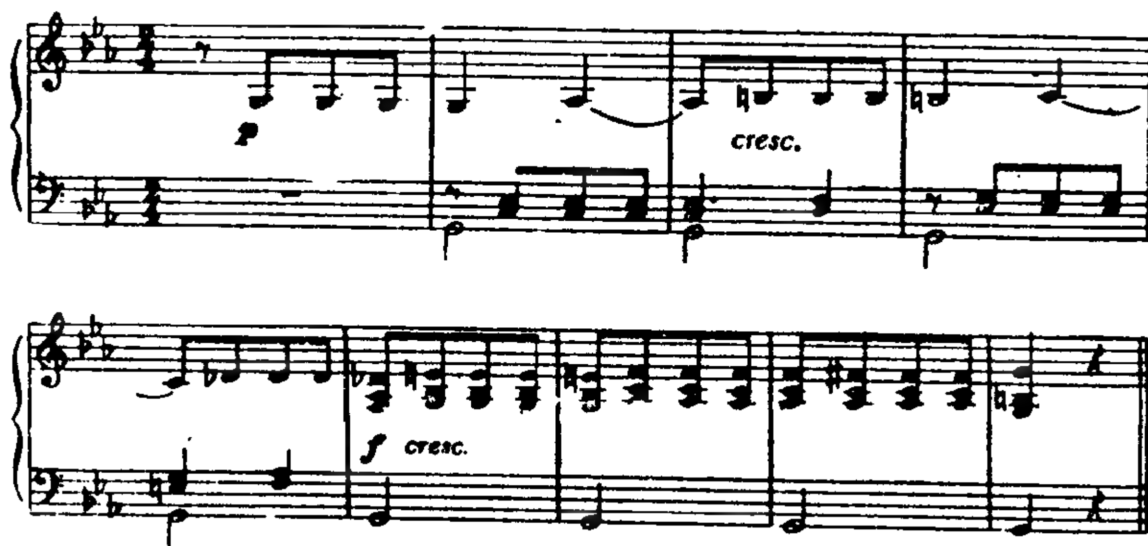




其他的那段，虽然也很好，但相比便失色了。

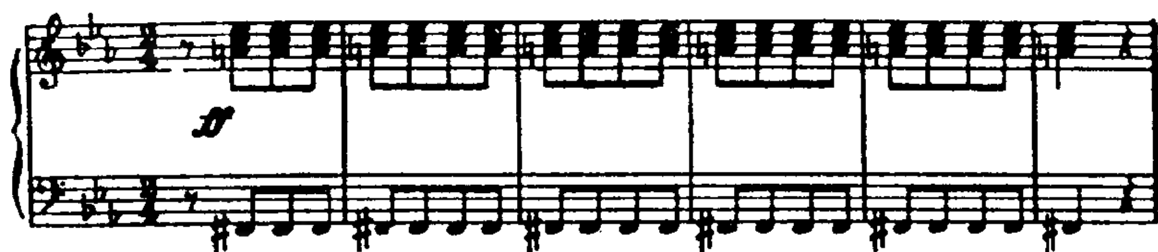
现在有一段草稿是我真正喜欢的，因为它听来确实像真正的贝多芬风格。它有点令我想起《悲怆奏鸣曲》：

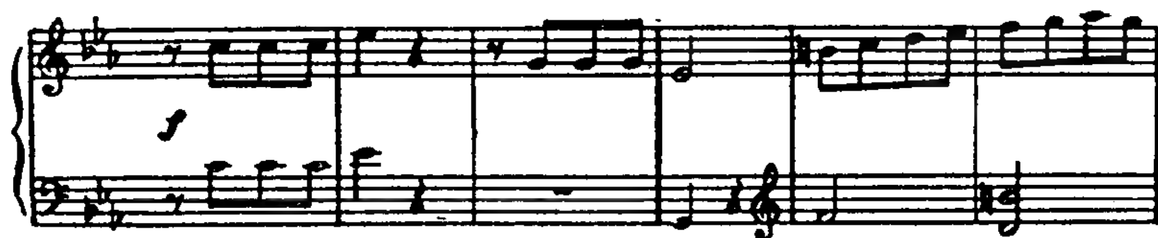
钢琴：
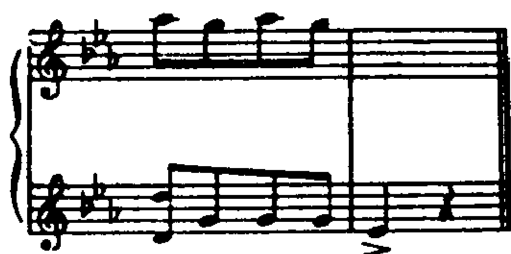


这段草稿有痛苦、神秘和爆炸的感觉。在和声上、节奏上，它都很适合用在尾声里——除了感情上以外。我的意思是指这一段：——

乐队：

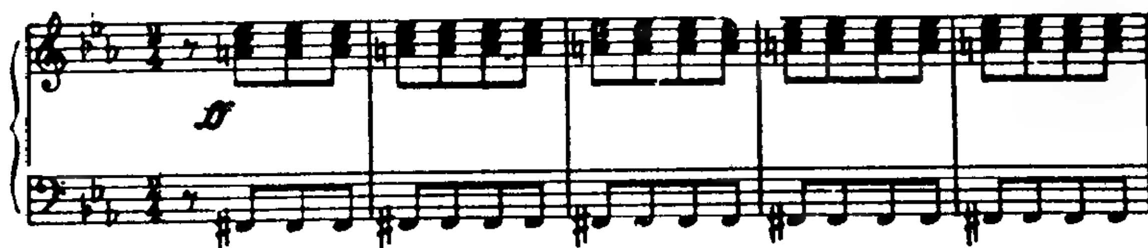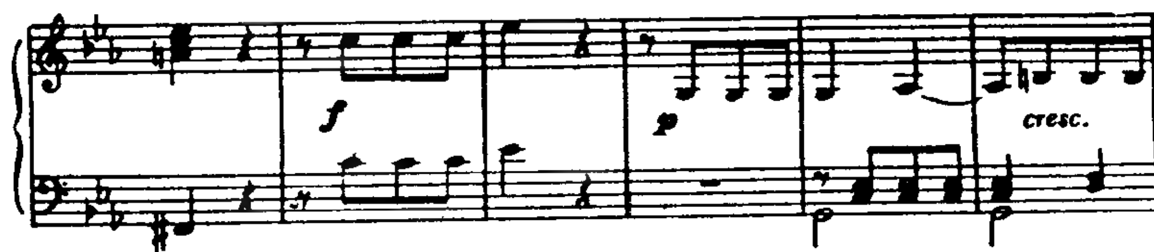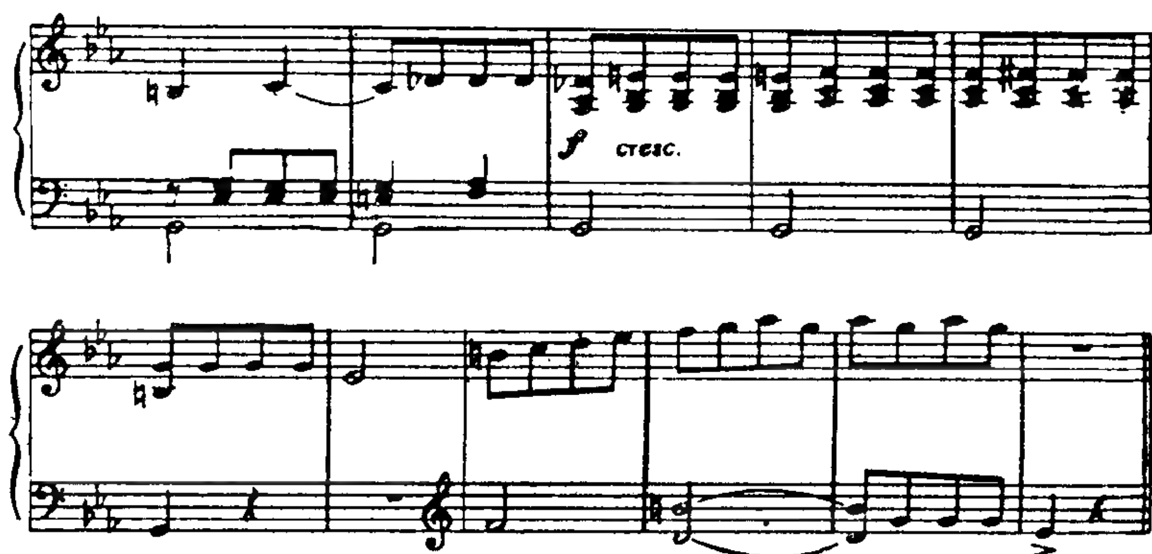






再让我们加上这段草稿：——

乐队：
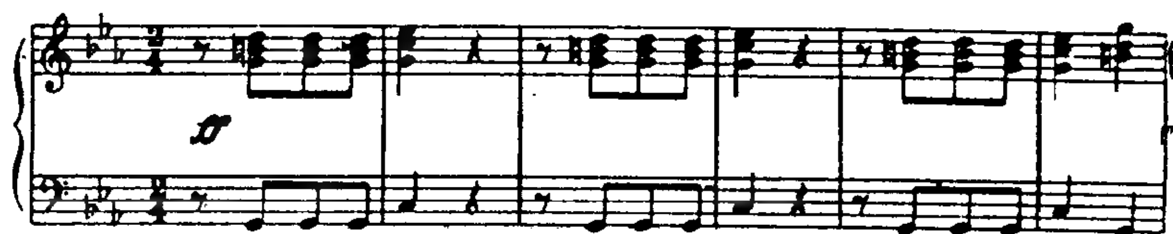


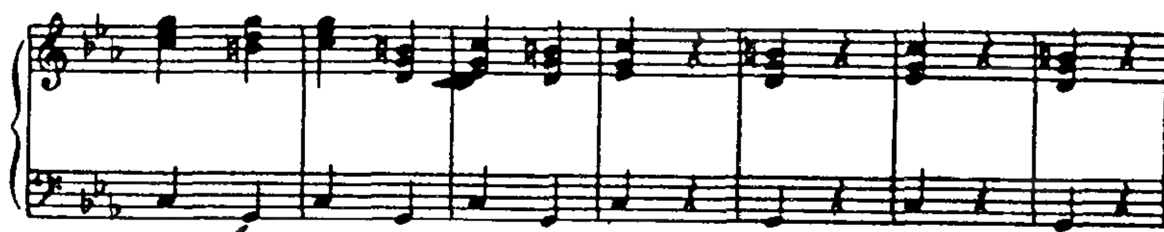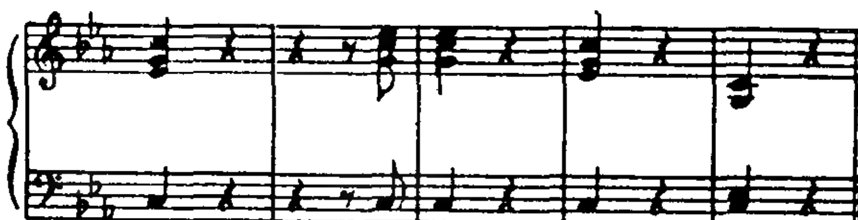




你听得出不同的地方吗？究竟发生了什么事？我们得从高处下到低处，再从那里戏剧化地爬到更高点。就它本身来说，它是良好和可以接受的戏剧体裁。它在戏剧，小说和音乐中经常发生。但这里却不是适当的地方。贝多芬已经达到了高处；他已经在最后一段路上，而他要在那高处继续攻击到结束为止。他以惊人的辉煌表现做到了。他向前进，永远向前进的天才，每一次都指导着他的手向他的素材奋斗。甚至最后的结束也在总谱上以三种不同的型式写出来。这里是第一个型式——突然的，典型贝多芬式的结束：

乐队：

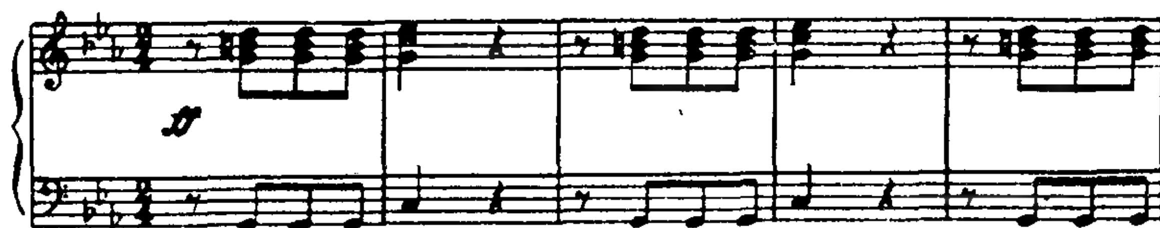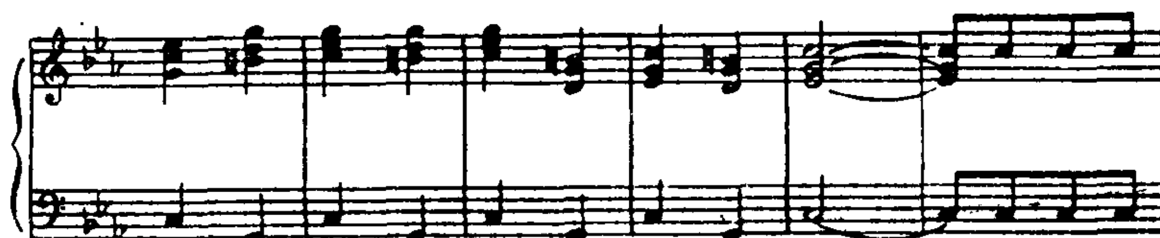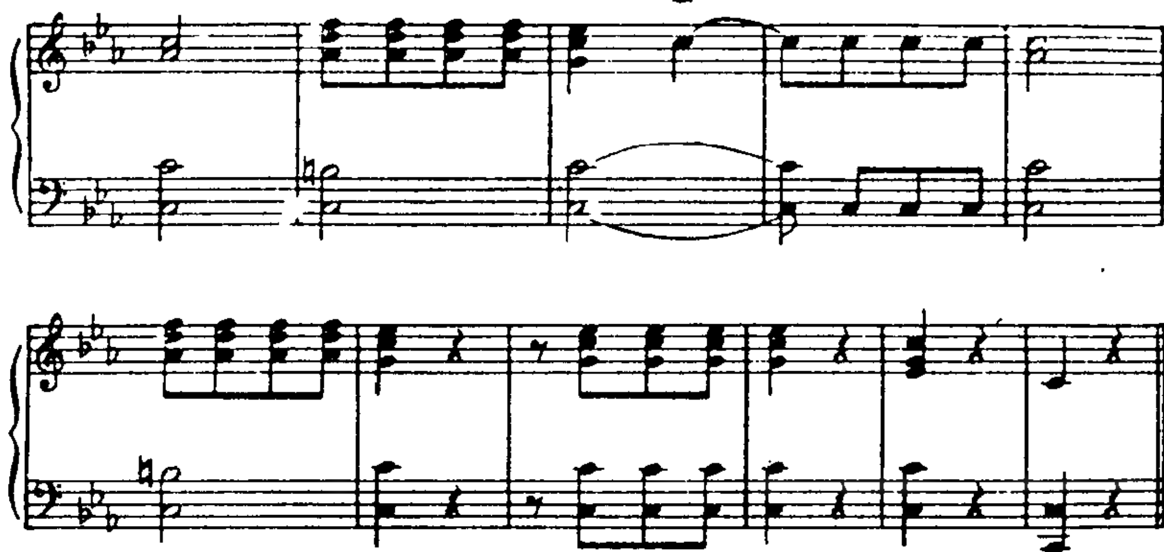






他为什么放弃它？它似乎绝对妥当而且令人满意。但不，他显然觉得它太突然；所以他再进一步写了第二个型式，更伸展些，多像点结束式，更加高贵、浪漫和尊严。它是这样的：

乐队：
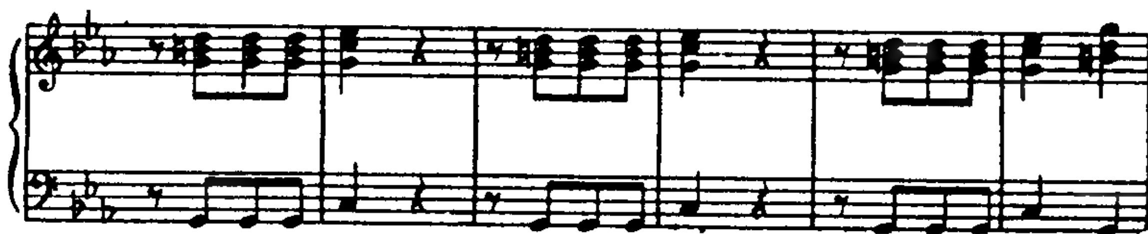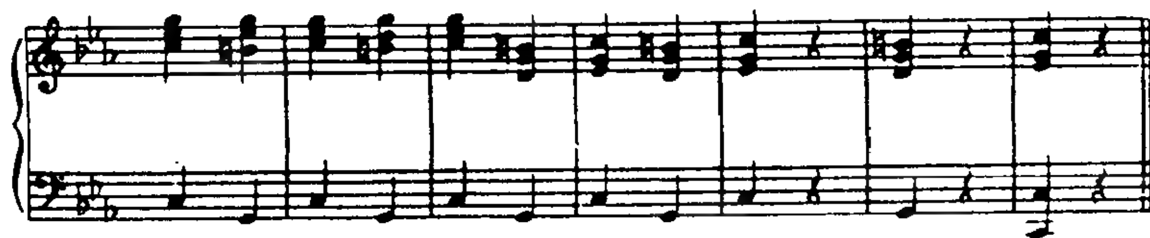






但你可以从原稿看出，这个结束也被删节符号遮盖掉了。他觉得这太长、太做作、太尊严。它似乎和整个乐章的设计不适合，这设计主要的特点是一种暴露、有力、经济、坦白和直接与力量万钧的宣示。所以他再试一个，这次可行了。但奇怪的是，这第三个型式比第一个更突然！所以你可以看到，在他想出显然是很简单的一件事之前，他得挣扎痛苦一番：第一个结束式并不是它太短！而是不够短。于是他得到了第三个结束式，它正确得像下雨。这就是我们今天所听到的：——

乐队：





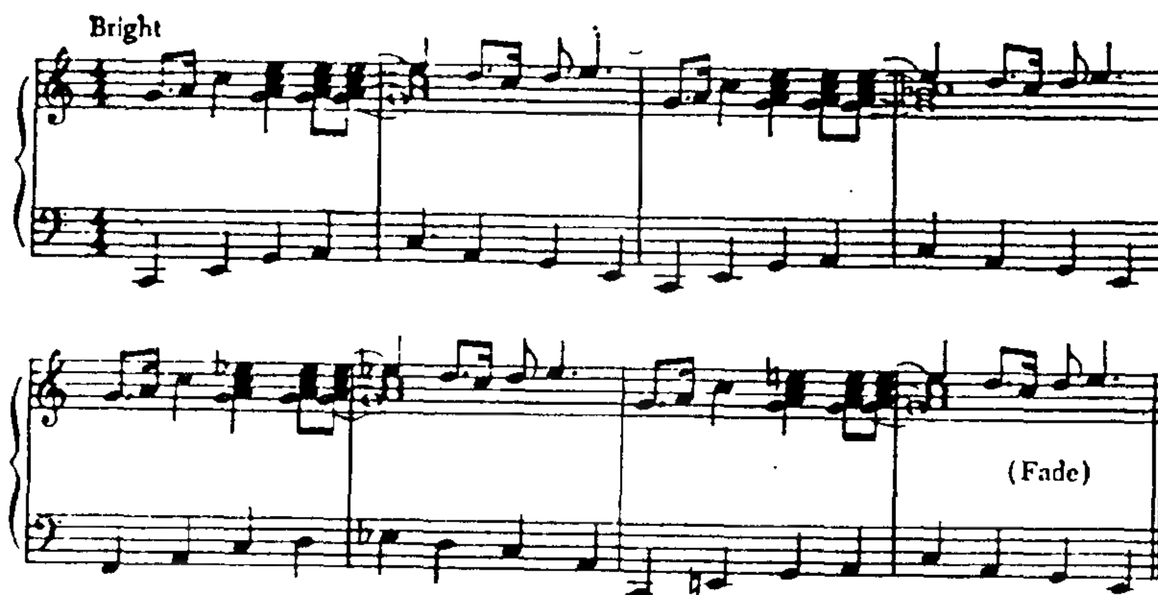
这样，贝多芬为了一个乐章，达到了交响曲旅途的终点。试想想一个人整个生命都投进这种奋斗，一个一个的乐章，一部一部的交响曲、奏鸣曲、四重奏、协奏曲！不断地试探扬弃以忠于完美和“不可避免性”的原则。这大约就是一个伟大的艺术家的神秘之钥匙；为着他自己或任何人所不知道的原因，他会献出他的精力和生命，只是为了确定一个音符无可避免地跟着另外一个。这好像是一种消耗生命的奇怪方法，但假如我们想想作曲家这样做，最后留给我们的是一种感觉，说明世界上有些东西是正确的，本身始终一贯，忠实地跟随着它自己的法则，一些我们可以相信永远不会令我们失望的东西，那么，这方法又不见得怎样奇怪了。

（这电视广播在贝多芬的《第五交响曲》第一乐章的演奏中结束。）

爵士音乐的世界

(一九五五年十月十六日广播)

爵士乐队:



伯恩斯坦:

无论任何人听到这种音乐，任何住在文明世界的人，不管东方或西方，南极到北极，也会立刻说：那是爵士音乐。我们现在要试试研究爵士音乐，不是用现在已变得太通常的历史方法，而是通过音乐的本身，我们要研究爵士音乐的内在

价值，找出爵士音乐与其他音乐不同。

爵上音乐是一个很笼统的名词，他包括了最早期的Bluss，到Dixieland，到Charleston，到摇摆乐，到Boogie－Woogie神经质的Bop，冷静的Bop，到曼宝——还有很多。这些都是爵上音乐。我喜欢它因为它是一种富有创造性的情绪表现，因为它永远不是完全快乐或完全悲哀。甚至Blues也有一种吵闹和坚韧的性质，使得它永不会变成缠绵的哀怨，不管歌词怎样的自伤自艾。

唱歌：

空 帏 恨

EMPTY BED BLUES

By J. C. Johnson

Slowly

I woke up this mor-nin' with an aw- - ful a-chin'

head I woke up this mor-nin' with an

aw - ful a-chin' head My

new man had left me just a room and a emp - ty

bed

rit.
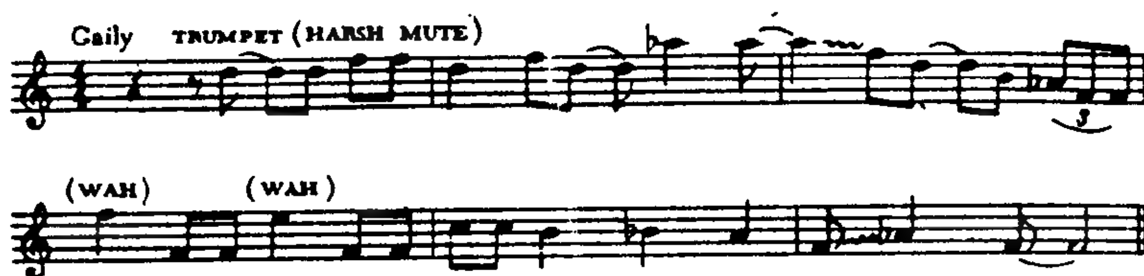
另一方面，最热闹而粗野的爵士音乐也似乎有些痛苦的暗示。请听听这只喇叭并想想我的意思；——

喇叭：

古老的密西西比河

"OLD Miss"

by W. C. Handy



这就是爵士音乐之所以使我着迷处，它是独特的，一种自成一格的表现。

我喜欢它也是为着它的幽默。它真正是"玩"的音乐。我们常说"玩"音乐；我们"玩"勃拉姆斯或巴哈——一个也许在网球上用起来更贴切的字眼。但爵士音乐却真正是玩，它用音符开玩笑，而非常开心。所以它本身的真正意义是在它的娱乐性。

但对那些说爵士乐是低级的人，我必须替它辩护，事实上所有音乐的来源都是低级的，因为他们都是从民歌而来，因此，也必然是俚俗的。海顿的小步舞曲不过是简单的德国乡

村舞蹈的精炼品，贝多芬的谐谑曲也是一样。凡尔第的一首咏叹调也可溯源于那不勒斯的最单纯的渔夫。此外围绕着音乐总有某些轻视，尤其是围绕着演奏的人。
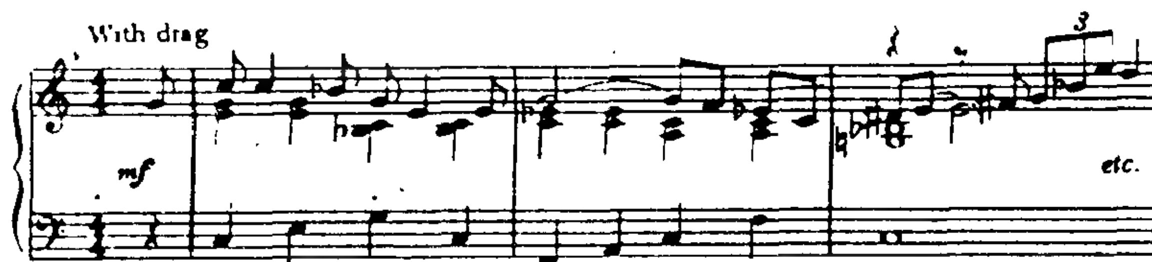
我猜想也许从历史上来看,演奏者总比作曲者缺少尊严。在爵士音乐中，这一点尤其觉得真确，因为它几乎完全是一种演奏者的魔术，依靠临时的即兴，多于乐曲的创作。但这也意味着爵士音乐的演奏者，他本身就是真正的作曲者，这给他以更丰富的创造性和更尊严的身份。

又有人争辩说爵士音乐太嘈杂，但苏沙的进行曲也一样吵闹，而我们从来没有听人埋怨过。其实爵士音乐并不总是吵闹的，有时候它非常精致。也许这种反对是由于一种无可救药的局面，就是要一个铜管乐队在太小的房间里演奏。但这并不是爵士音乐本身的错误。

但反对爵士乐主要的论据是说它不是艺术。我则认为它是艺术，而且是一种很特别的艺术。在我们争辩它是否艺术以前，我们一定要知道它是什么。所以我建议让你们也分享一些使我认识和喜爱爵士音乐的一些东西。

让我们再将刚才听过的Blues来看看它是什么素材造成的：——

爵士乐队：

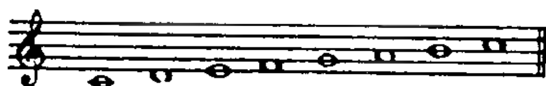


究竟什么因素造成爵士音乐呢?

第一因素是旋律。

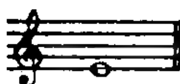
西方音乐，在旋律上说，通常是以音阶为基础的，就像你们儿童时代练习的大音阶一样!

在钢琴上弹:

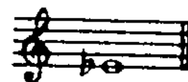


但爵士音乐另外有一个音阶，它是正常的大音阶的一个变形。

在爵士音乐上这音阶有三次被变。第三音从:



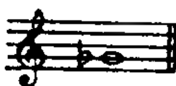
变为:



第五度音从:



变为:



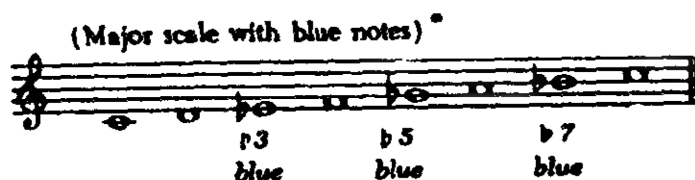
第七度音从：



变为：



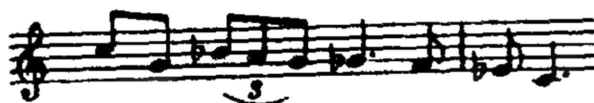
·那三个改变了的音称为"蓝色音"



所以如果有一个乐句，通常像这样：——
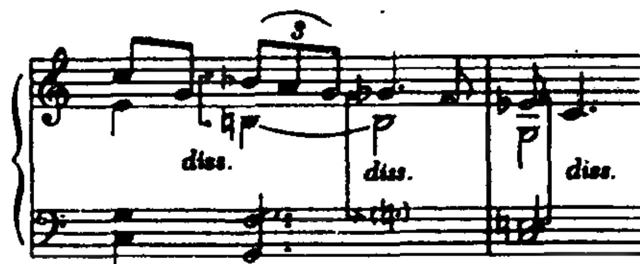


它并不特别有爵士味——假如我们采用蓝色音，可以得到下面的乐句：——



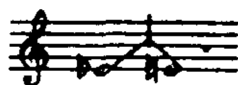
——它开始就已显现出一点爵士的性质。

但这所谓"爵士音阶"只是在旋律上来说。在下面的和声我们仍用原来没有降低的音，这样便做成旋律与和弦间的不协和音程。

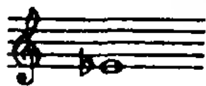
在钢琴上弹：



这种不协和音有一种真正的爵士韵味。举一个例来说，爵士钢琴家常把这两个不协和音弹在一起：——



——这是有理由的。事实上他们是在找寻这两个音当中并不存在的一个音——就是在



和



当中的，这个音名为四分之一音。
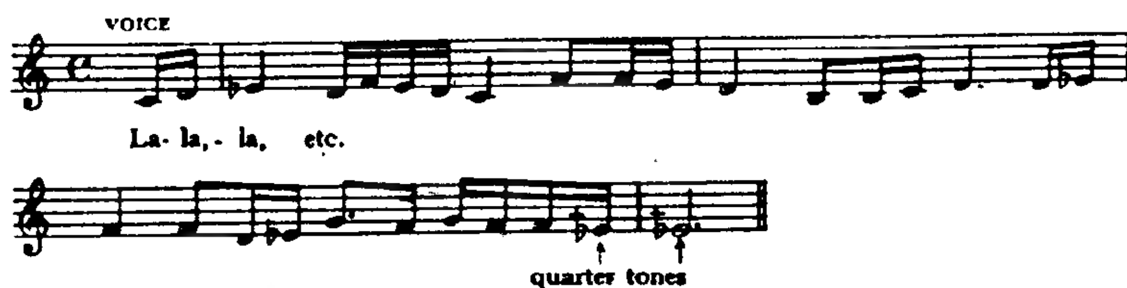
这四分之一音，是从爵士的摇篮非洲来的，在那里，四分之一音实在是家常便饭。在管乐器或弦乐器或人声，我们都可发出这音，但在钢琴上我们只能用同时弹在这音两旁的音来大略表示它：——



那真正的音是在这当中，在那碰击的一瞬之间。

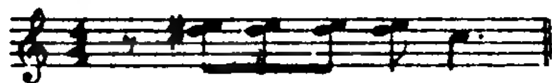
如果你们能原谅我这糟糕的声音，让我试试是否可以唱出这四分之一音。这是我们以前听过的一首非洲Swahili族的歌曲，最后一个音是一个四分之一音：——

唱：——
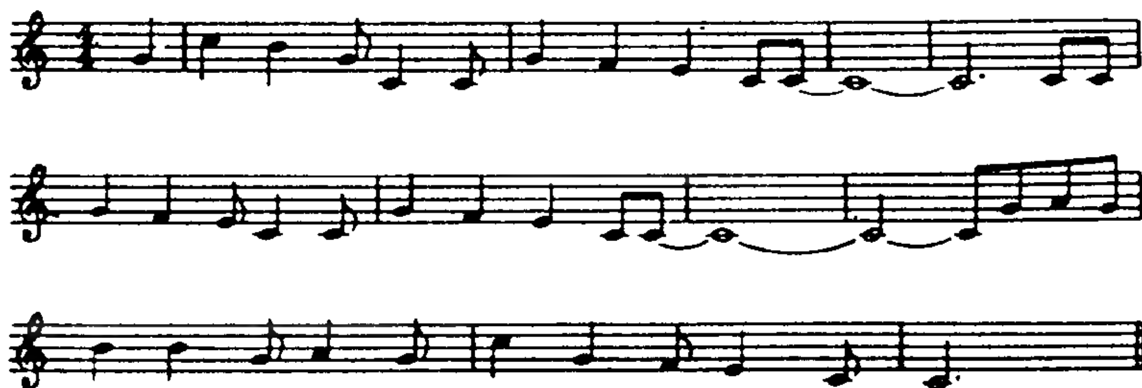


听来好像我唱得走了音，但事实上我是在唱着另外一种音乐语言的一个实在的音。在爵士音乐中，它却得其所哉。

弹钢琴：



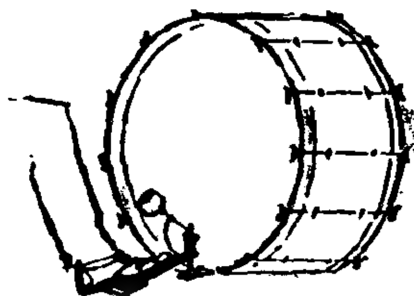
现在让我说说在爵士音乐中，这种"蓝色音"多么重要，我再把刚才听到的Blues，只用普通的音阶上的白键来奏：——

直箫：



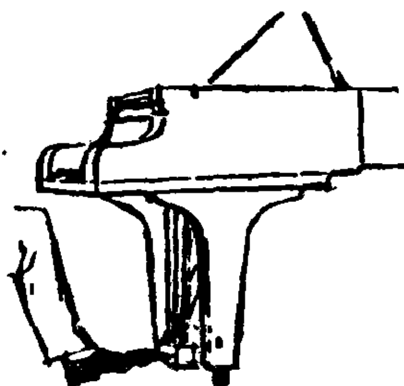
好像失去了一些东西是吗？它也就不是爵士音乐。

但在爵士音乐中比旋律更重要的，那是节奏的因素。无论如何，节奏是当你说及“爵士音乐”这名词时第一件想起的事情。关于这点有两方面。第一是拍子。这是当鼓手踏着鼓槌时你所听到的：——





或低音提琴手用指拨弦时：——



甚至当钢琴手用脚去拍踏板时：——

所有这些都是最浅显的。拍子在一首曲中从头至尾不停，每小节二拍或四拍，时速和小节永远不变。换句话说，这是

爵上音乐的脉搏。

但更复杂和有趣的是越过拍子上的节奏：就是那种我们称为“切分法的节奏型”。这名词你当然曾经听过，但却永远不太知道他的确实意义。一个了解切分音的好办法是试想像心脏的有规律的跳动，但一受惊恐，竟停了一下跳动，它就是那么一点点的生理的反应。

在技术上说，切分音的意义是把一个强音(Auent)从你期望的地方移去，或者在你最想不到的地方放上一个强音。在两个情况下，都有惊奇和振荡的因素。人体对这震惊的反应是：补偿这失去的一拍，或对这意外的一拍起反应。

但我们在哪里希冀强音出现呢？总是在落拍子的每小节的第一个音。如果每小节有两拍子，那么“一”便会变成强拍，而“二”便会变成弱拍，——正像在行进中的右，左，右，左，甚至每节中有四拍，它仍然像行进。虽然我们只有两条腿，但班长仍然会数着四：一、二、三、四，一、二、三、四。总有自然的强音在一上。把它拿掉，就变成简单的切分音。在失去的第一拍上抽气：——

(！)二三四，(！)二三四。

你可以看到这失去的第一拍引起了身体上的反应。

第二种做成切分音的办法正好相反。把强音放在弱拍上，第二拍和第四拍，它并不属于这两拍子。像这样：

一“**二**”三“**四**”，

一“**二**”三“**四**”。

这就是当我们听爵士音乐时，在弱拍子上‘拍手’或‘弹手指’的动作。

这些就是切分音的基本情况。现在我们可以了解它更深一层的意义。在这两个拍子之中，其实还存在着一个更短的拍子。而当这拍子被加上强音时，它的震荡来得更大。因为拍子愈弱而被加强，惊奇的成份也越大。让我们拿一小节中八个快速节奏：一、二、三、四、五、六、七、八来说。正常的强音会落在一和五上：一！二三四五！六七八。现在让我们把强音放在最弱的拍子上，第四拍：

一二三四！五六七八。

(鼓先打拍子，然后是木钹，再后是喇叭等等。)



这样我们便得到纯粹伦巴舞曲的节奏。

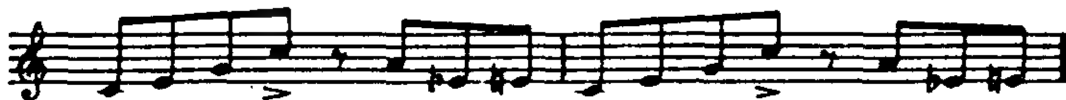
最强的切分音当然是从两种办法混合起来而成：把强音放在弱拍上，和把强音从强拍上抽掉。现在我们要做这双重工夫：做弱的第四拍上敲它一记，把强音从第五拍上抽掉，便得到：

一二三四！——六七八。

(各种不同的敲击乐器奏起来)
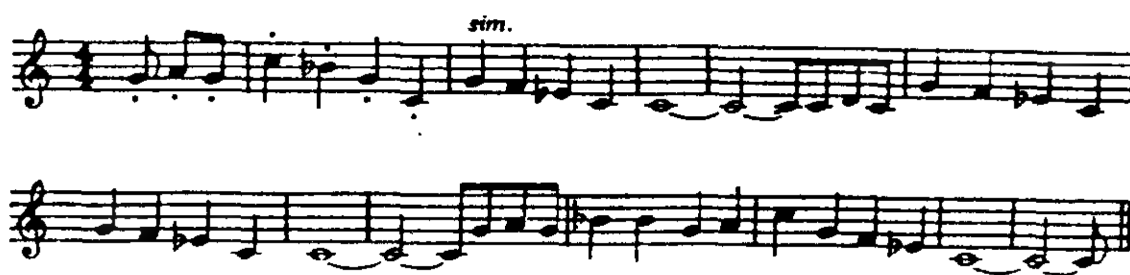
它听起来有点像在非洲的刚果，是吗？

喇叭加上旋律：



你既然听过了切分音是什么，让我们看看同样的Blues，没有它时听起来又如何。我想你会觉得失去了爵士乐的生命及其构成要素：——

萨克萨风不用颤音“规矩”地奏出：



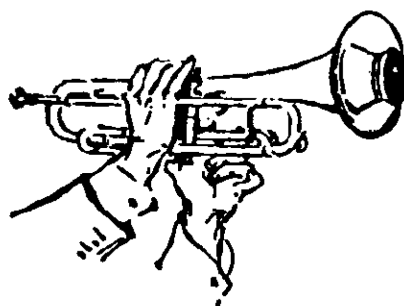
听来很“规矩”，是吗？

我们已谈过了两个重要因素：旋律和节奏。但爵士音乐如果没有它自己特别的音色，则你所听到的声音，就不成为爵士音乐。这些音色有多种，但它们大都出于黑人歌声的特质。例如当路易士·亚姆士特朗(Louis Armstrong)吹他的小喇叭时，他只不过是发出他自己的声音的另一个形态。试听听他的唱片如《我只能给你爱》，比较他的喇叭独奏和人声的独唱。你只能得到一个事实：就是两次都是同一个家伙。但由黑人的歌声又引起其他的模拟。萨克萨风是其中一种——宽广、有点沙哑、却带振动或颤抖。

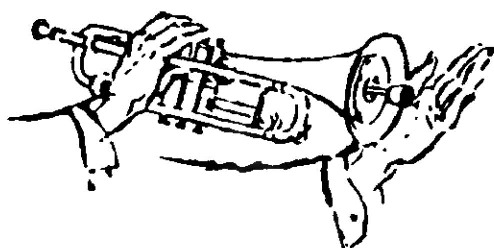
（这里萨克萨风奏两次，第一次带颤音，第二次没有）

然后把不同的变音器塞进铜管乐器中又可得到咆哮和嗥叫的声音，这里是一支小喇叭用上一个杯状变音器：——

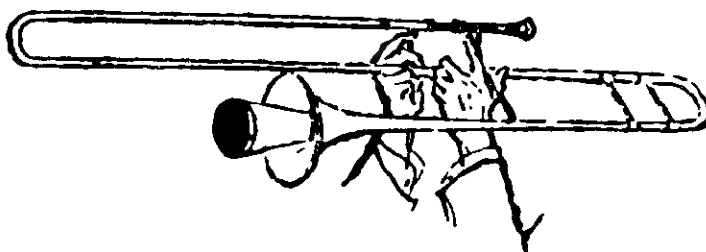
（当乐器映出时，它的声音也可听到）。



和一个“哗哗”变音器：——



一支伸缩喇叭加上塞入变音器：——

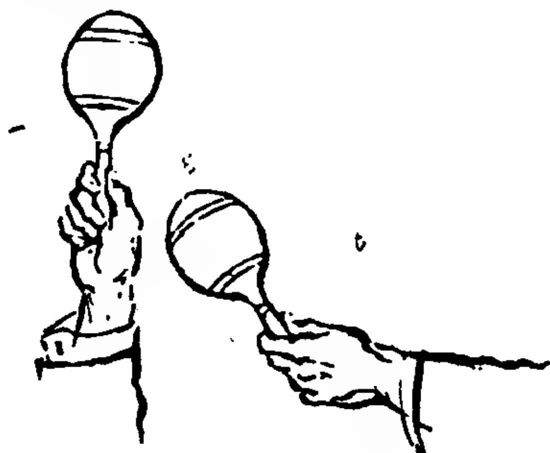


另外有些从古巴黑人来的音色：——

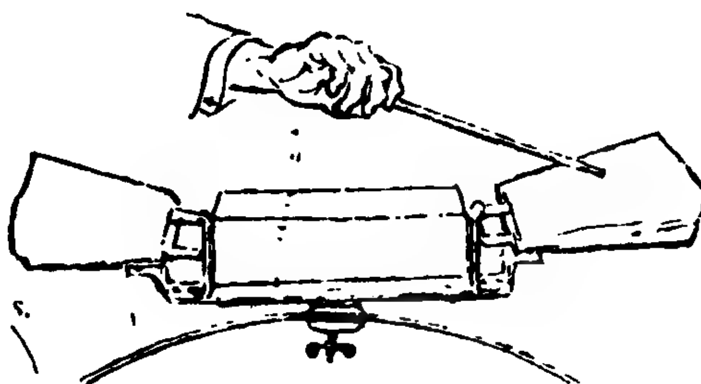
Bongo鼓：——



响葫芦：——



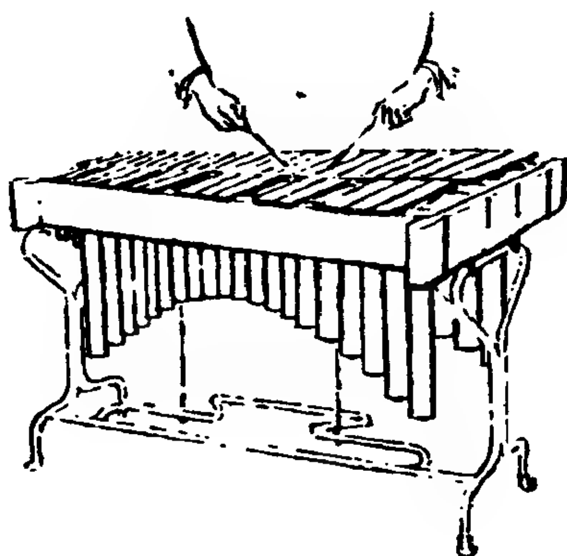
古巴牛铃：



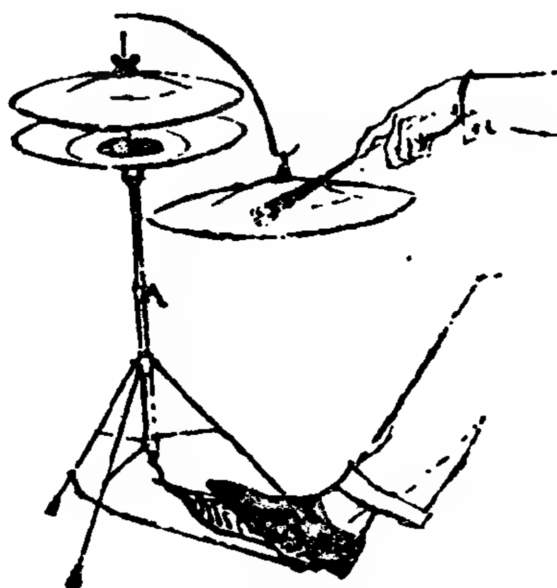
和所有其他的。

然后又有带东方味道的音色：

振动琴：——



各种钹：——



这些不同种类的音色造成了爵士音乐的总音质。你当然曾听过一些非爵士乐团以“直落”的方式演奏爵士音乐，而你会觉得好像少了些什么。当然是少了这些东西啰——音色。

另外还有一种爵士音乐的因素，曾令你们当中认为爵士音乐并不是艺术的人惊奇。我的意思是说曲体。例如你可知道Blues是一种古典乐曲体？多数人以为Blues只是说任何一首“夏梦”的，激动或低沉或捶胸顿足的曲调，如《暴风雨天气》。但《暴风雨天气》或《低泣》，或《我所爱的人》甚至Blues的诞生，都不是Blues，它们只不过是流行曲而已。Blues基本上是严格的诗歌体加上了音乐，它是根据同韵的偶句，将第一句重复。例如：毕莉·哈列德唱：——

“My man don't love me, treats me awful mean; Oh, he's the lowest man I've ever seen.”

但她唱时，却重复第一句，于是变成：

“My man don't love me, treats me awful mean; I said, my man don't love me, treats me awful mean;

Oh, he's the lowest man I've ever seen.”

那是Blues的一段落。全首的Blues只不过是这种段落的连结，唱者想唱多少便唱多少。

但你有没有注意到这种偶句，实在是抑扬五步格体裁？

“My man/don't love/me, treats/me aw/ful mean”

这是古典中之最古典的。这就是说你能够把任何抑扬五步格节体——例如从莎士比亚——造成一首完美的Macbeth的Blues：——

“I will not be afraid of death and bane,

Till Birnam forest come to Dunsinane."

这是一首可爱的Blues:——

唱:

Bright
VOICE

I will not be a - fraid of death or bane — I said I

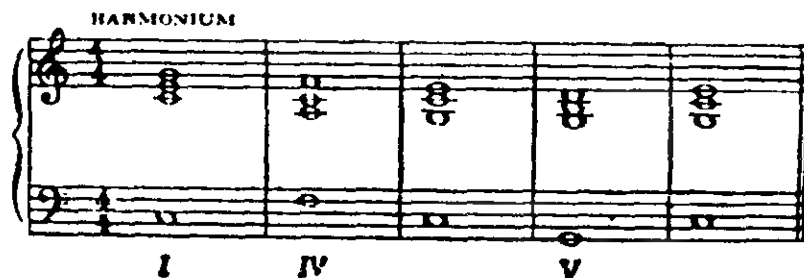
will not be a - fraid of death or bane — Till

Bir - nam fo - rest come — to Dun - si - nane —

如果你留心，可以听到这三行曲子，每行有四小节，造成总共有十二小节的段落。但唱起来只占每行四小节的一半。其他的用伴奏补充。这种补充名为“变调点”。在这些“变调点”当中，我们可以找到乐器模仿人声的来源，这也是爵士音乐生长的温床。也许爵士音乐主要声音就是路易士·亚姆士特朗在一首自赛·斯密斯唱的Blues中的变调点所做的即兴穿插。从这种人声的模仿，以后所有的乐器即兴都从此而来。

你曾注意到今天唱歌者的伴奏乐器吗？那只是一个小风琴，比起圣乐用的管风琴来，它只是一个可怜的小东西。但在Blues里，它不但不会觉得格格不入，反而显得十分适合。因为在Blues所用的和弦，一定要和我们所知道的圣乐中用的三个和弦一样：——

在小风琴上弹奏：



这些和弦一定得像在严格古典音乐中保持得纯净而简单。你只要一想及把它们改变一些，Blues的特质马上就从窗口飞出去了。

好，你们已经有了这些素材：旋律、节奏、音色、曲体、和声，在每一个项目里，都有点形成爵士音乐的特别的东西，而不仅仅是音乐。现在让我们把这些加起来，听听一首充实而快乐的Blues。噢，你可知道Blues也可能快乐吗？那么请听听吧。

（爵士乐队奏出《脚大皇帝顿足舞》的Blues改编，用Dixieland调。）

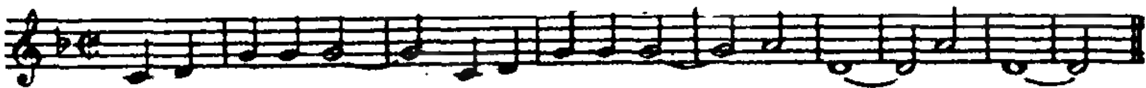
说了那么多，我也许会给了你们一个印象，以为爵士乐仅限于Blues而已。完全不对。我之所以用Blues来探讨爵士音乐，只是因为它以清晰和纯粹的方式具体表现了爵士音乐中的各种因素罢了。其他的爵士音乐只是把同样的因素，用在我们称为流行曲一类的东西。流行曲也是一种曲体；它也有某些严格的形式。流行曲都是两段体或三段体。但绝大多数是三段体的。你们听了这么多的流行曲当然懂得这个体裁了。它实在简单不过，每个人都能写。

用《甜蜜的秀》为例吧。你所要做的只是把开始的八小节写好——在术语中称为前半段：

在钢琴上弹：



整首歌其实已写好了，因为全部只有三十二小节之长——四组每组八小节。第二个八小节和第一段完全一样：——



这样就做成十六小节，也就是完成了一半。再下面八个小节叫做放松，或者叫做桥梁，或者简单地称为"中部"，它一定要不同样式。但它写得好坏与否，却不重要，因为人们大多都不会牢记它的：——



然后再来一次前半段：——
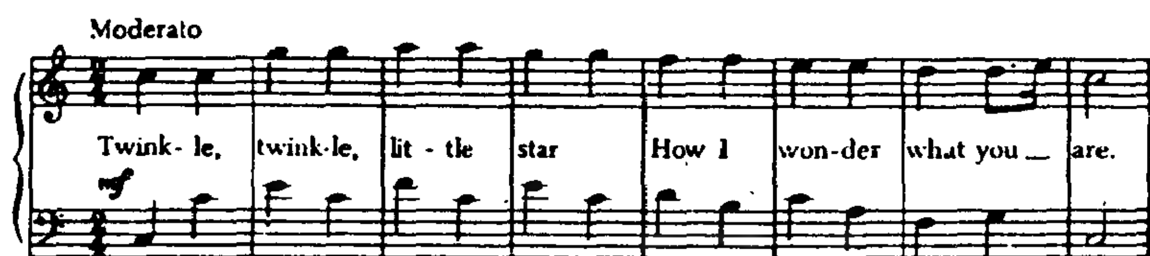


于是大功告成。三十二小节，永远是古典音乐。很便当，是吗？

但是《甜蜜的秀》仍然不是爵士音乐。一首流行曲在被加以即兴变奏之前，仍然不算得是爵士音乐，这也就是整个爵士音乐问题的核心——"即兴变奏"。请记住我说过爵士音乐是演奏者的艺术多于作曲者的艺术。这也就是解决整个问题的
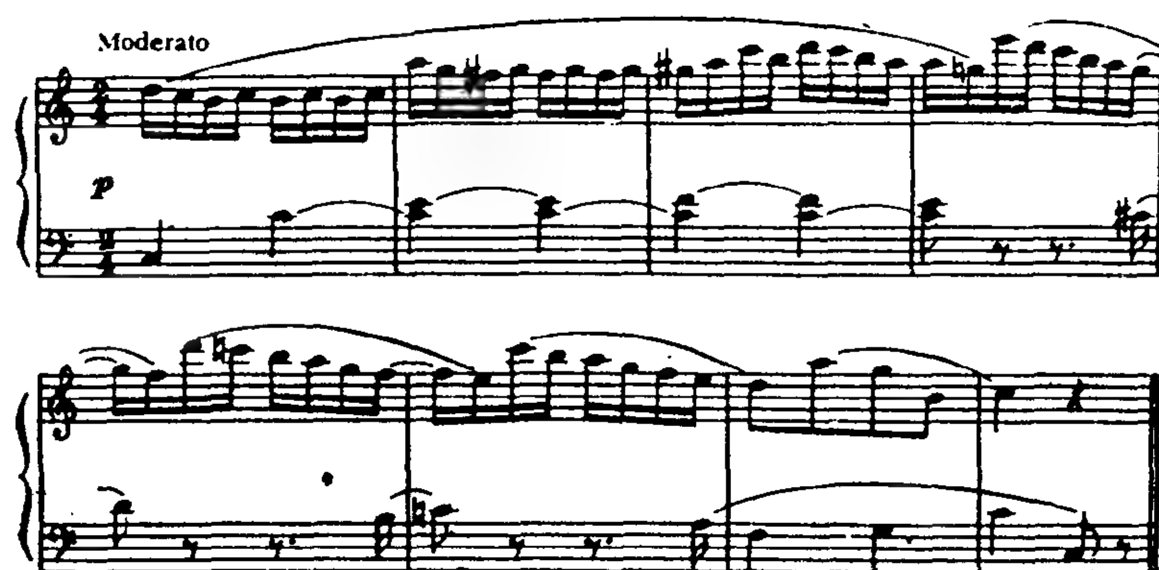
关键。演奏者用即兴变奏造成了爵士音乐。他只利用流行曲做为一个衣架而把他的音符挂上去。他用自己的办法把曲子装饰起来，结果便成了创作出来的东西。所以一首流行曲穿上了新衣服以后，整个性格都变换了，就像有些人穿上工作服时的行动和穿上晚礼服时的行动，就完全不同。也许有些人会反对这种装饰。你会说："让我听听旋律吧，不是那些花音。"但除非你接受这即兴变奏的原理，你永远不会接受或明白爵士音乐的本质。

即兴变奏是什么意思呢？它是说你想到一首曲子，连同它的和声等等也牢记心头，然后像人们所说"进城去"，或者作进城状。你进城去就是加些装饰或花样，或者像莫扎特或贝多芬般写些老式的变奏曲。让我向你解释莫扎尔特怎样做法，然后你可以明白艾罗·嘉纳又是怎样做法。莫扎尔特用了一首他叫做《呀，我对你说，妈妈》的儿歌，我们叫它做《闪着，闪着，小星星》，或者用来唱英文字母的小歌儿：
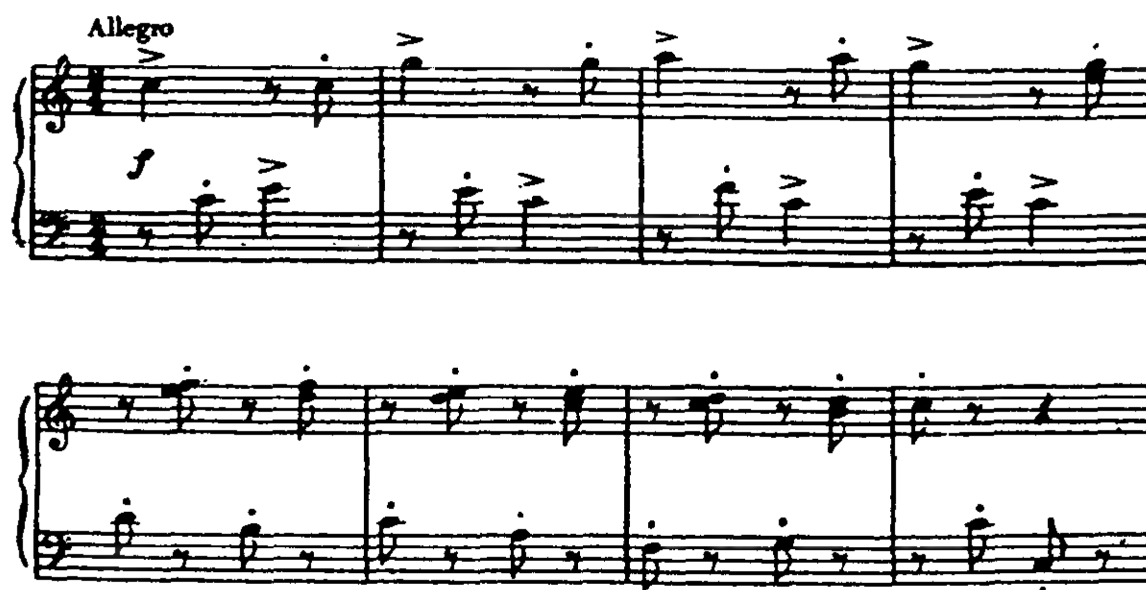
弹钢琴并唱：
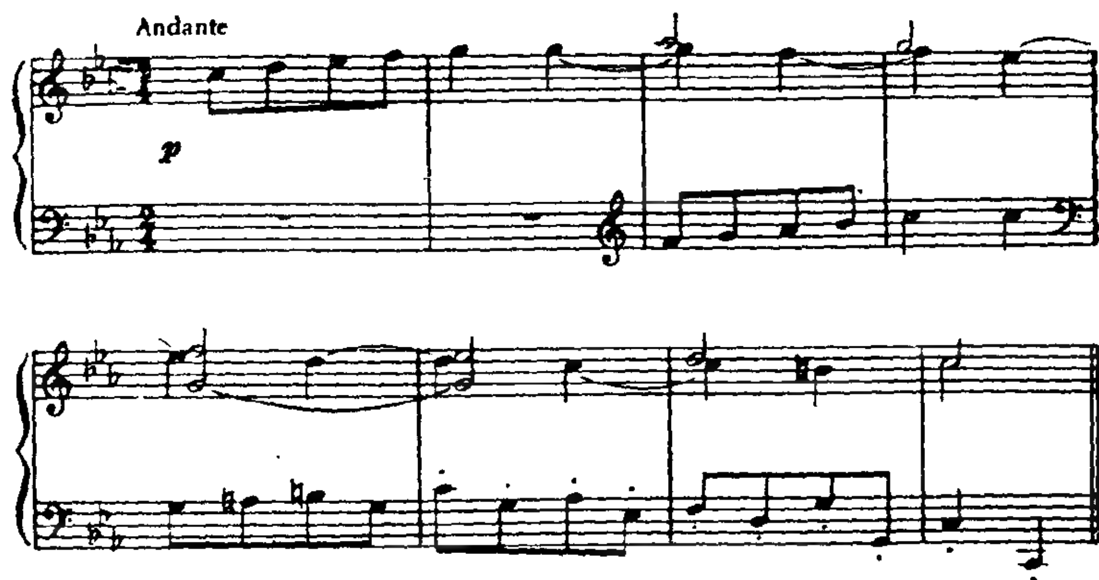


莫扎尔特然后写了一组变奏曲，其中一首用这个开始：——
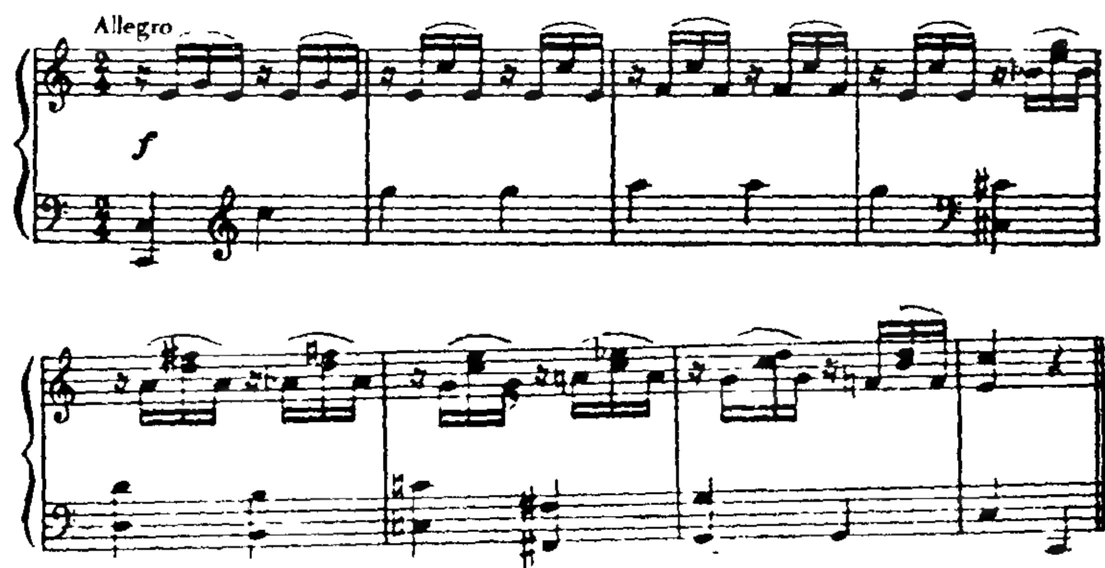


然后另一个：——



又另一个：——



又另一个：——
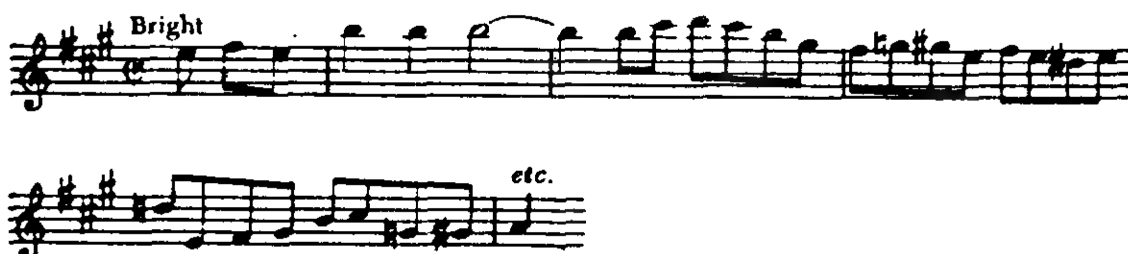


它们都是不同的曲子，事实上在某方面都是原来的调子。

爵士音乐的演奏者所做的，正是这些。例如《甜蜜的秀》，

也可以用来作成无数的式样。直箫可能做一段这样的变奏：——
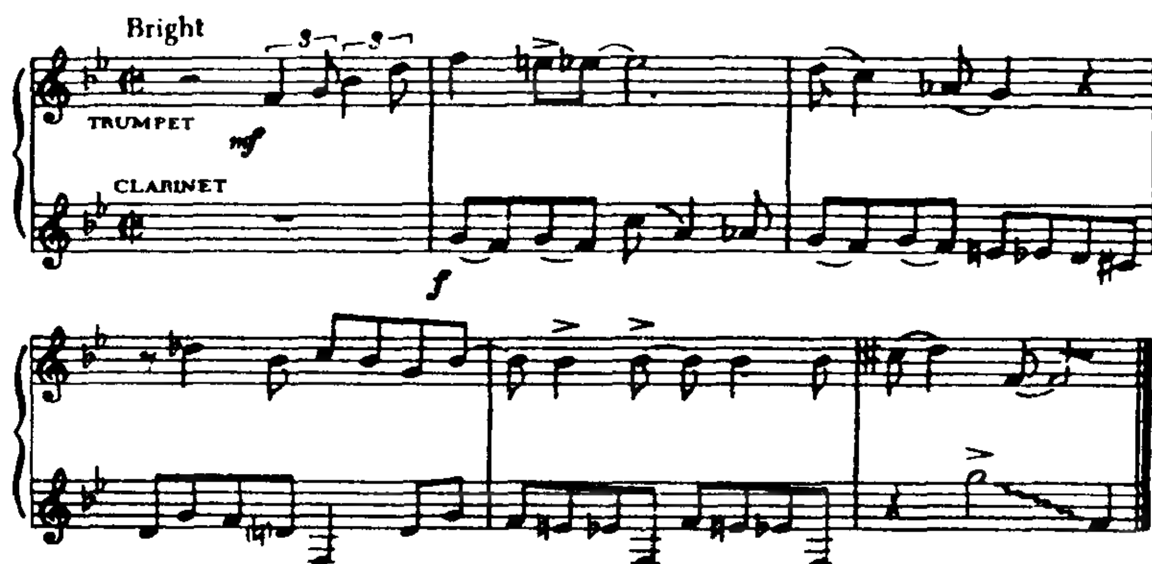
直箫：



他也可能用其他不同的种种方法奏出。如果我明天早上请他再奏一次，他又会弄出一首完全不同的东西。但它仍然是《甜蜜的秀》，而且仍然是爵士音乐。

现在我们要说到爵士音乐中最使人兴奋的部分，最少对我说来是这样："同时的即兴变奏"。那就是说两位或以上的演奏者，在同一时间将同一曲子加以变奏。他们当中没有一个知道其他的人会做些什么。但他们留心听着其他的人，互相采用别人的语汇，总算是在一起说话。把他们连结在一起的是《甜蜜的秀》的和弦与和声；在同一的和声上，他们同时奏出两条不同的旋律线，用音乐的术语来说，就是做成一种偶然的对位。这也就是所谓"大集会"（Jam Session）的要素。现在是喇叭加进直箫做成《甜蜜的秀》的双重即兴变奏，试试看你能否分开这两条旋律线来：

喇叭与直箫:



你听得出这是多么刺激? 这种一同作即兴变奏后来便演变成称为Dixieland的形式, 这形式不断地被一再提倡。所有音乐中最高兴热闹的声音就是一队Dixieland乐队吹出最后一段合奏, 所有的音色都放尽了, 每一个人都在作着即兴变奏。

但爵士音乐并不全都是即兴变奏, 这差得远哩。改编的最盛行的时代是三十年代, 大型的惊人的摇摆曳乐的改编替大乐队——好像隆马(Casa Loma)、宾尼·高文(Benny Goodman)、亚地·箫(Artie Shaw)、多些(Dorsey)兄弟等等, 出尽了风头。现在的爵士音乐很难记在谱上。没有办法可以记录刚才谈过的四分之一音, 各种各式的嘲弄、咆哮、和微妙的发音。甚至节奏也只能大略地记下来, 所以大部分的爵士音乐的性质要靠读这些谱的音乐家的本能。但这仍然行

得通，因为这些音乐家的本能十分深入而且真实。

让我们听听一首优美而紧凑的摇摆舞改编的《甜蜜的秀》。正如我们曾经在一九三八年所听到的。

现在记着这种改编是为跳舞用的。在一九三八年我们大家都跳舞，而这就引到最最重要的一点。现在似乎很少人再跟着爵士音乐跳舞了，除了那些跳“曼宝”的，而这些也要留给那些身段够灵活的朋友们。跳舞究竟怎样啦？从前我们每个月都有一种新舞步；什么Lind Hop,The Shag, Deabody, Big Apple, Boogie, Susie—Q等现在我们要上课去学才能懂的舞步。

这些说明什么呢？简单地就是现在的重点在听，而不是唱或跳。这种变化是不可避免的。一个理由就是唱片工业的惊人发展，学到了我们从来没有过的听音乐的方法，比这更重要的是，自从出现了更复杂的摇摆乐和爵士音乐之后，像Boogie-Woogie,Bop，我们的兴趣已转移到音乐的本身，和演奏者的技术了。这就是说，我们现在的兴趣在于奏的是什么音，奏得怎样好，怎样快，或怎样的有独创性。你不能理智地听Bop，同时又跳舞，而且还在你的舞伴的耳旁低吟着甜蜜的絮语。你得全神贯注去听在发生着什么事。

所以爵士音乐已经变得像一种室内音乐，一种进步的，世故的艺术，主要是要来听的。充满了巴托(Bartok)，史特拉文斯基(Stravinsky)的影响，非常非常的严肃。让我们听听把我们的老朋友《甜蜜的秀》用这种方法改编的结果。

乐队奏出《甜蜜的秀》的很冷静的改编：——

Very slow and Spooky

CLARINET

p

FLUTE

p

ENGLISH HORN

p

BASS SAX

CYMBAL (BRUSHES)

DRUMS

SNARE DRUM (SCRAPE)

DOUBLE BASS

pizz. *p*

etc.

etc.

etc.

不管你称这古怪的曲子为“冷静”、“疯狂”、“未来的”、“近代的”、或者什么，事实是它已经接近严肃的演奏音乐了。这改编已经变为一首作品。把拍子抽掉，你也许认不出这是爵士音乐。它会变成一部演奏用的作品。但它为什么仍是爵士音乐呢？那是因为它是由爵士音乐家用爵士乐器奏的，也因为它生根于爵士音乐而不是巴哈。

我认为对这整件事情的关键在“冷静”两个字。它们的意义正像字面所说。爵士音乐以前自称为“热”，现在这热已经过去了。爵士音乐的演奏者已变为非常严肃的人，他甚至可能成为知识分子。他通常穿上华贵的衣服，头剪水手装，或戴角制框边的眼镜。他也许曾在一家大学或音乐院念过书。在从前这些都是不可想像的。我们的新爵士乐家演奏得平静些，更加注意音乐的价值、音色和技巧。他懂巴托和史特拉文斯基，他的音乐也表现出这些。他通常避免炫耀而大声的结尾。一到结束时音乐便停下来了。

他的听众也像他，变得冷静了。他们不跳舞而怀着敬意地听着，就像听室内音乐一般，结束时有礼貌地拍手，全世界的夜总会里都可发现听众并不一定手里拿着酒杯，用脚踏着拍子像我小时候所见的。当我们想到爵士音乐主要是一种情绪上的经验，我们的听众显得相当冷静而惊人地有节制。

这些东西在我们的探讨中指向哪里呢？它们指向某些相当可惊的结论。有些人说这种新爵士音乐是美国严肃音乐的开始，也有人说美国的作曲家最后找到了自己的表现方法。当然啰，他们说这些话的意思是说到现在为止，所有美国的交响乐作品都不过是欧洲传统的一种个别模仿，从莫扎尔特以

至马勒(Mahler)。我得说他们有时是有点根据的。但无论如何我们可以确定一点：就是严肃音乐和爵士音乐之间的界限，越来越变得模糊了。现在我们有严肃的作曲家用爵士音乐的手法来写作，也有爵士音乐家变成严肃的作曲家。也许我们已经不知不觉间发现了一个理论。

但不管有没有理论，爵士音乐继续在寻求新的路线，有时恢复旧的风格，但两者都在找寻新鲜。在每一类真正探讨着和有生气的艺术里，分裂一定会发生；争论引起派别的形成。正像在美术界中非客观派和表现派开火，在诗歌界中幻想派诋毁超现实派一般，在爵士音乐中我们也有传统派和进步派的大战。

后者努力尝试着要从半世纪的形式里解放出来，试验着用新的音响，和古老爵士乐不常用的音与音的关系。说得普遍些，便是试把爵士音乐的范围更加扩大起来，使爵士音乐有生气和有趣味。爵士音乐是一种新鲜而活跃的当代艺术，它有很牢固的基础和满怀希望的未来。

指挥的艺术

(一九五五年十二月四日电视广播)

Un poco sostenuto
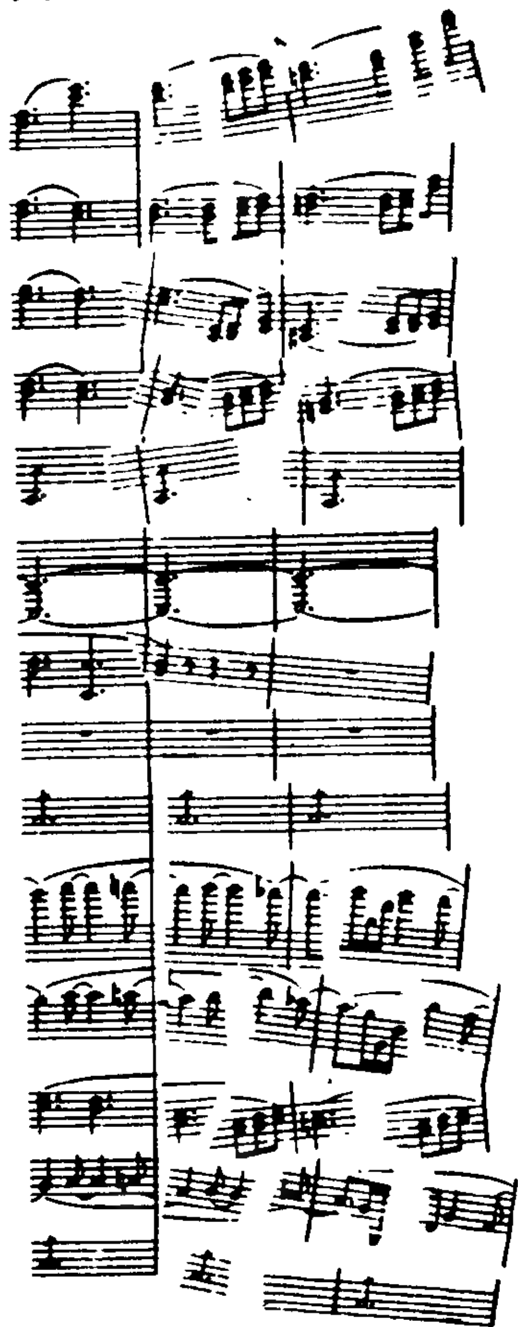
2 FLUTES
2 OBOES
2 CLARINETS IN B♭
2 BASSOONS
CONTRABASSOON
HORNS I, II IN C
HORNS III, IV IN E♭
2 TRUMPETS IN C
TYMPANI IN C-C
VIOLINS I
VIOLINS II
VIOLAS
VIOLONCELLOS
CONTRABASSES

f legato
f espress. e legato
f pesante

(作者指挥着勃拉姆斯的《第一交响曲》第一乐章开始时的几小节。然后他停下来离开指挥席和乐团的中央。乐团继续在演奏。)

你们看呵，他们并不需要我。他们自己就可以演奏得十分好。

乐队散乱起来:



也许不十分好。人们常常问我:为什么需要指挥者?他干些什么?他为什么这样继续下去?乐队的成员不是经过高度训练的职业音乐家吗?他们不会数拍子吗?他们不会看谱吗?如果他们会的话,打拍子有什么了不起?别人不会做吗?首席小提琴手怎样?他不能用弓指导乐曲进行吗?事实上从前他确是这样做的。曾经有一个时期有所谓提琴指挥家,他主要的任务是指导乐队开始和结束,并大略地保持乐曲的进行。当乐队规模相当小的时候,这种办法是很够了。但在贝多芬前后的期间,乐队变得越来越大,很快地便可看得出一定得有一个人出来,把演奏者联系起来。所以我们今天所认识的指挥法,实在没有超过一百五十年的历史。

就我们所知,第一个真正的指挥者是孟德尔逊,他创造了基于准确性的指挥传统,就是采用了我们称为指挥棒的小木

棍。借着指挥棒他就全心全意地去把乐谱上的正确意义表现出来。但不久便出现了一个反对者华格纳,他宣称孟德尔逊所做的一切都是错误的,而且任何一个可称为指挥的人都应该把他所指挥的乐谱个人化,也就是把他自己的感情和创作性加进去。在这两个相反的论点的冲突中,便产生了指挥的历史。跟着便出现了所有大指挥家的名字,而争论也一直持续到我们的时代。孟德尔逊创造了"文雅"派,而华格纳则发起"热情派",事实上两种态度都是需要的,任何一派没有其他一面都不会完全令人满意。两者都很容易被误用,我们只要想想曾经听到过的演奏中有些似乎一板一眼,中规中矩,可是听来枯燥得要命,有些则热情过分。把乐谱歪曲了。

理想的现代指挥者是这两种态度的综合,而这种综合很少人能达到。几乎每一个音乐家都可以做一个相当好的指挥,但很少能做到一个伟大的指挥。这不仅仅是由于难以得到孟德尔逊和华格纳的综合,而且也由于一个指挥的工作包括了那么多的东西。不像一个器乐家或声乐家,他得去"弹奏"整个乐队。他的乐器是一百多人的乐器,每个人都是训练良好的音乐家,每个人有自己的意志。而指挥一定要令他们奏得像只有一个意志的单件乐器。所以他得有绝对的权威,更不必说他要有处理这庞大的组织的心理学上深入的知识——而这些仅仅是一个开始而已。他也一定要是精通指挥技术的大师。他一定要有不可想像的丰富的知识,关于音乐意义的广博的认识,和奇异的传达能力。如果他有这些,他便是一个理想的指挥者。今天我们要试图找出他的工作究竟是什么。

让我们先由纯技术开始,而把比较不显著的细节留在后

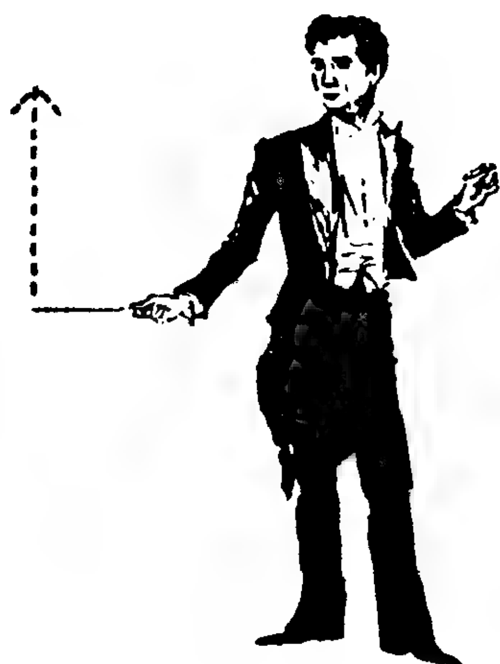
面。一般指挥者需要熟练的第一个机械动作就是打拍子。数拍子比较简单，每个人都会做，你也可以。我而且还会告诉你怎样做。

你们都知道音乐存在于时间，而这时间又分为小节，每一小节又可再分为相等的拍子，拍子以某种确定的速度进行。每一小节可以包含从一拍起的各种数目的拍子，但主要的都是要知道怎样打每节一二三或四拍，因为多于每节四拍时，拍子可以用一二三四拍的不同的组合来完成。每一小节的第一拍总是向下的：

拿起指挥棒：



而任何一小节的最后一拍总是向上：



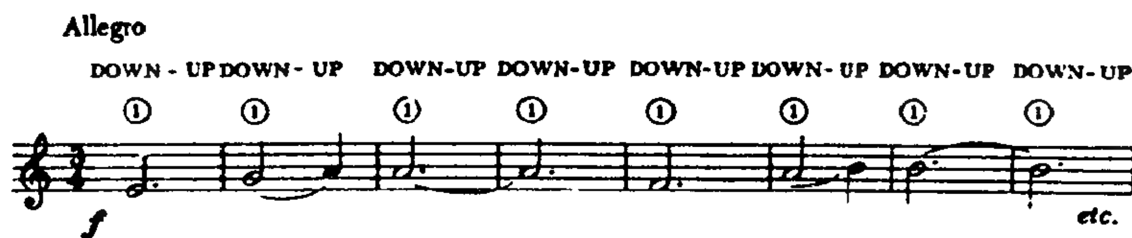
这是指挥法的第一条原则。所以如果每小节只有一拍时，这拍子就变成同时是最初和最末的拍子，所以一定得先下立刻再上（这样你才可以准备下一小节再向下），像这样：



你看得出这是多么容易。

现在让我们指挥一段每节一拍的音乐，例如《滑冰者的华尔滋》。你们都知道这曲子是怎样的：

一面唱一面打着拍子：
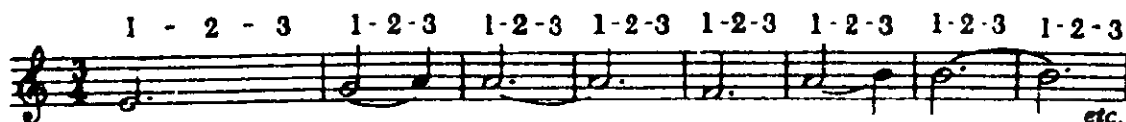


现在我们准备指挥一个完整的交响乐队奏《滑冰者的华尔滋》。来吧：

（作者先打四拍空拍，暗暗地领导乐队进入，他们奏了三十二小节）

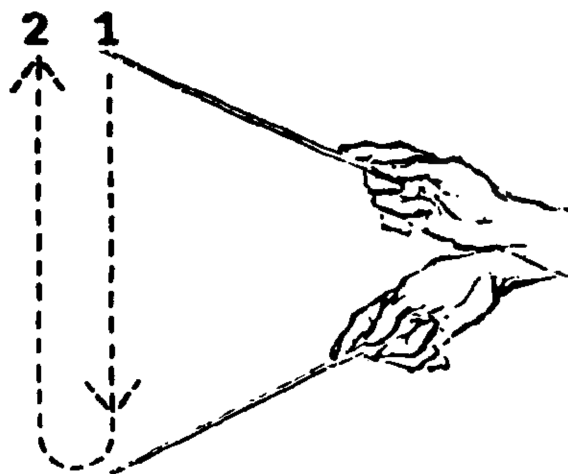
那并不太困难，是吗？你会奇怪华尔滋怎么会一拍呢？普通人相信华尔滋是三拍的：一二三、一二三。

唱《溜冰者的华尔滋》，打着三拍：

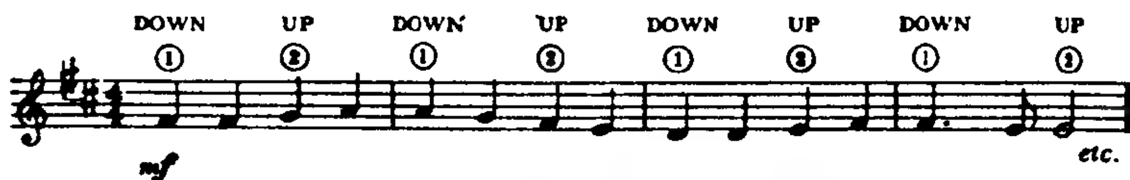


它其实是三拍的，但这三拍快得很，以致如果我们要这样指挥，我们得敲出无数的小拍子，却不只徒劳无益，也会令人疲倦，对乐队来说也弄不清楚你的意思。所以我们把每一组拍子连结起来成为一拍，这就是说我们只打出三拍中的第一拍，这样可以使我们不致疲于奔命。

我们知道了怎样打一拍，就可以试试打两拍。记着我们说过任何一小节的第一拍一定向下，而最后一拍一定向上。所以很合理地如果要打两拍时，我们就简单地一下、一上，像这样：

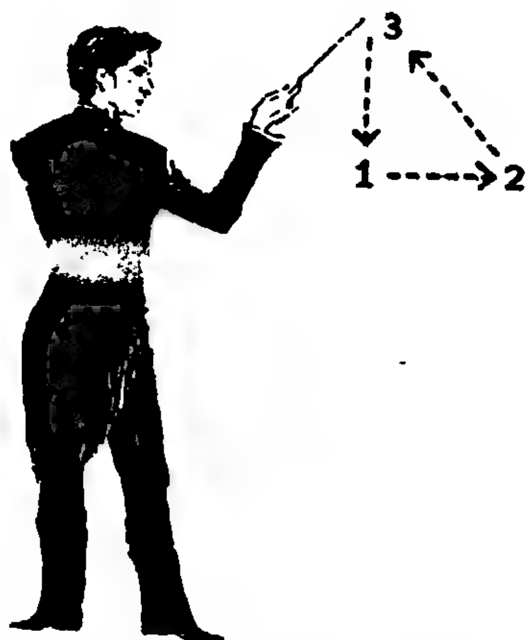


现在我们准备好要指挥贝多芬的《第九交响曲》了，我们试试好吗？

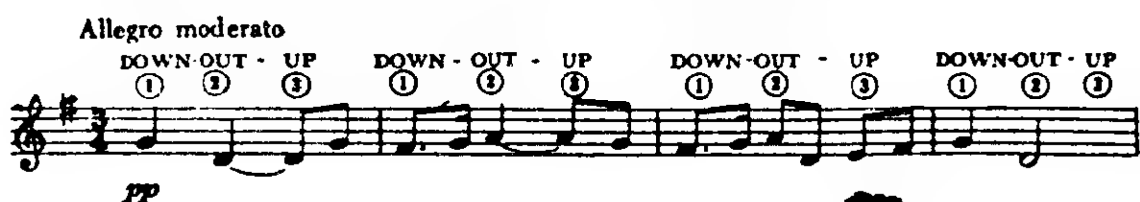




我们有些进步了。下一个练习是怎样熟悉打三拍子。这里我们仍未知道的因素是第二拍。但我们知道第一拍向下而最后一拍向上。当中的第二拍简单地向一旁横打，从身体向右——这样：三拍一起便变成这样：



我们试试舒伯特的《未完成交响曲》好吗？



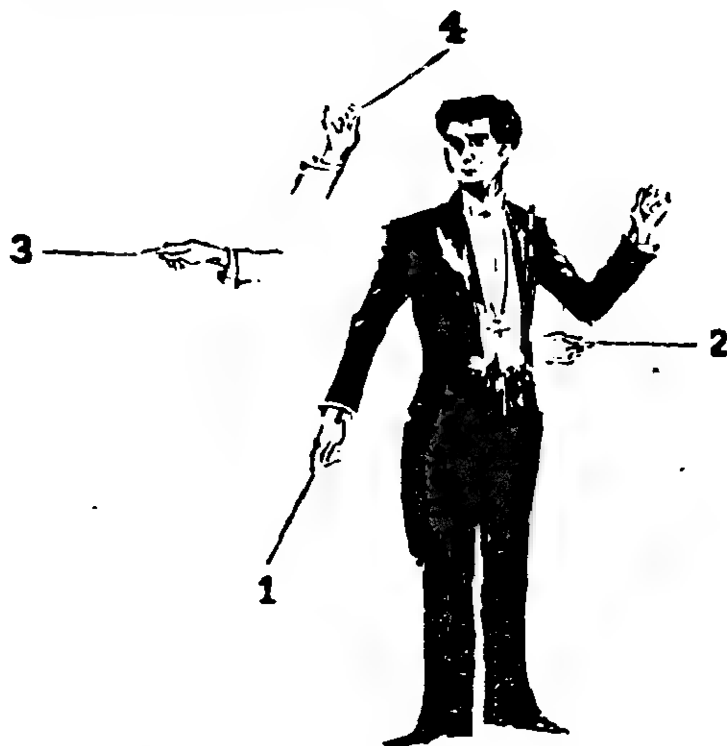


现在剩下来要学习的就是打四拍子。我们知道一向下而四向上。第二拍这次从外面向怀内打：

而第三拍向外打：



整个连起便成为这样：



注：实际上一个指挥很少指挥得这样规矩，所有的动作可能走向另一极端而

好，让我们试试一些四拍子的音乐，例如普洛珂菲耶夫的《彼得与狼》：——

乐队：

DOWN IN OUT UP DOWN IN OUT UP
① ② ③ ④ ① ② ③ ④
Allegro moderato

DOWN IN OUT UP DOWN IN OUT UP
① ② ③ ④ ① ② ③ ④
etc.

我们既已指挥过了贝多芬的《第九交响曲》，舒伯特的《未完成交响曲》和《彼得与狼》，我们便几乎可以指挥其他一切的乐曲。例如，如果我们遇着一首每小节五拍子的乐曲，我们可把它分为一种二加三拍或三加二拍的组合。这样：“一——二”“一——二——三”；或“一——二——三”，“一——二”。所以有一天当你会指挥柴可夫斯基的《悲怆交响曲》的第二乐章时，（没人敢说不会有那么一天！）那是每小节五拍的，你需要做的就是依次的做出二拍和三拍，这样便会合成五拍：

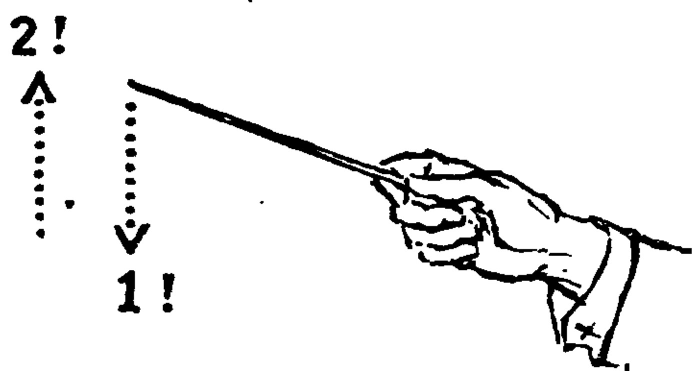
DOWN - UP DOWN - OUT - UP DOWN - UP DOWN - OUT - UP
① ② ① ② ③ ① ② ① ② ③
Allegro con grazia

DOWN - UP DOWN - OUT - UP DOWN - UP DOWN - OUT - UP
① ② ① ② ③ ① ② ① ② ③
etc.

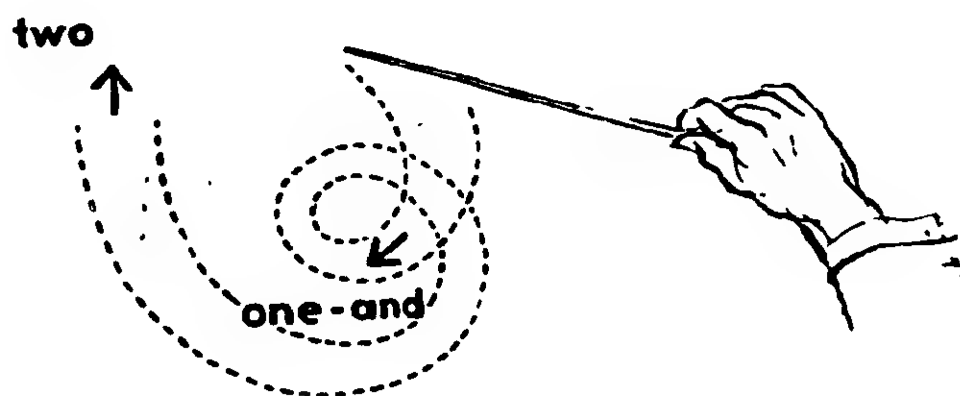
虽然指挥了那么多的大作品，我们也可以说并没有“指挥”过什么。我们只不过打拍子而已，在这两者当中不知有多大的距离。让我们看看这距离是什么。

好吧，一个指挥者知道怎样打拍子，但他怎样练习和在哪里练习？一个小提琴手有他的琴，可以在家里练习，短笛和低音喇叭演奏者也是一样。但指挥者的乐器却贵得买不起，大得屋子里装不下，也忙得不能常常听他的话。对一个青年指挥，这实在是一个大问题。他通常在空气里练习，或者在镜前，或者跟着唱片，但很少时候有乐队跟着他。

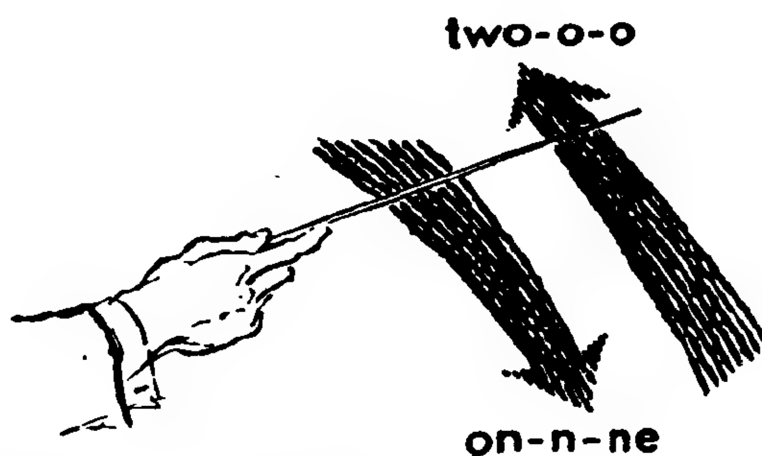
让我们假定他已熟悉了打拍子的艺术，他仍然只是在成为指挥家的道路的开端。事实是打拍子一定得比只是替乐队数时间做得多些。他一定得传达音乐的意义。有一种老生常谈的说法，右手只应该数拍子，而左手负责表情。这简直是废话。没有一个指挥者可以把自己分成两个人，一个打拍子，一个解释。解释一定得在打拍子的动作中。例如有无数的方法去打两拍，每个方法表示不同的性质。一个指挥应当可以把左手缚在背后而把这些不同的性质表现出来。他一定得能打一种短促尖锐的两拍，被称为“跳音”的：



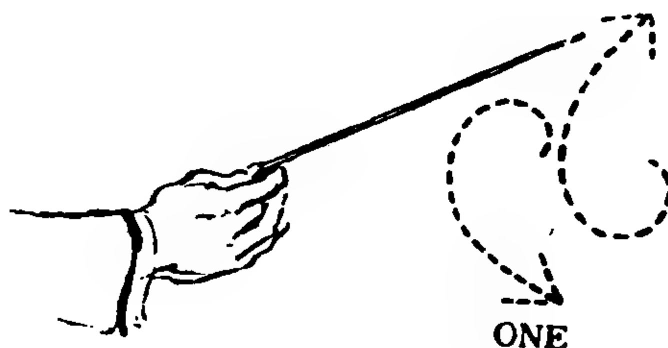
温暖、轻柔的两拍，称为'连音'：



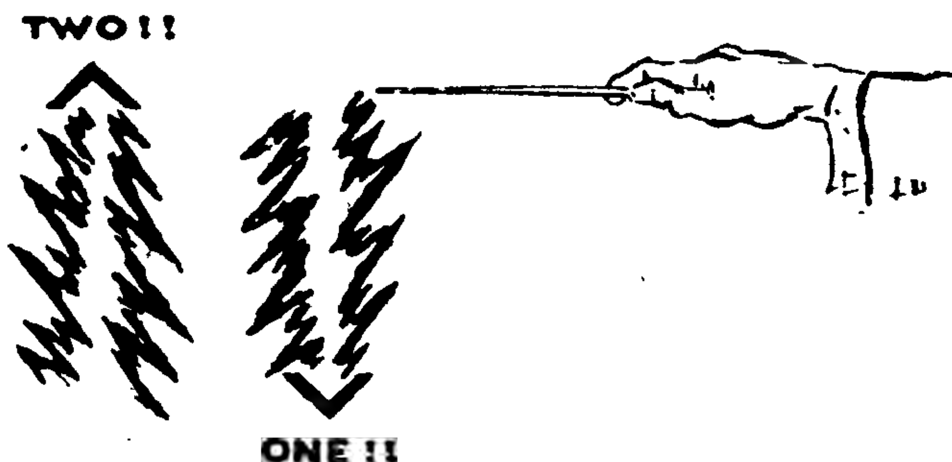
或者是宽广而延绵的两拍：



或者是轻快、欢愉的两拍：
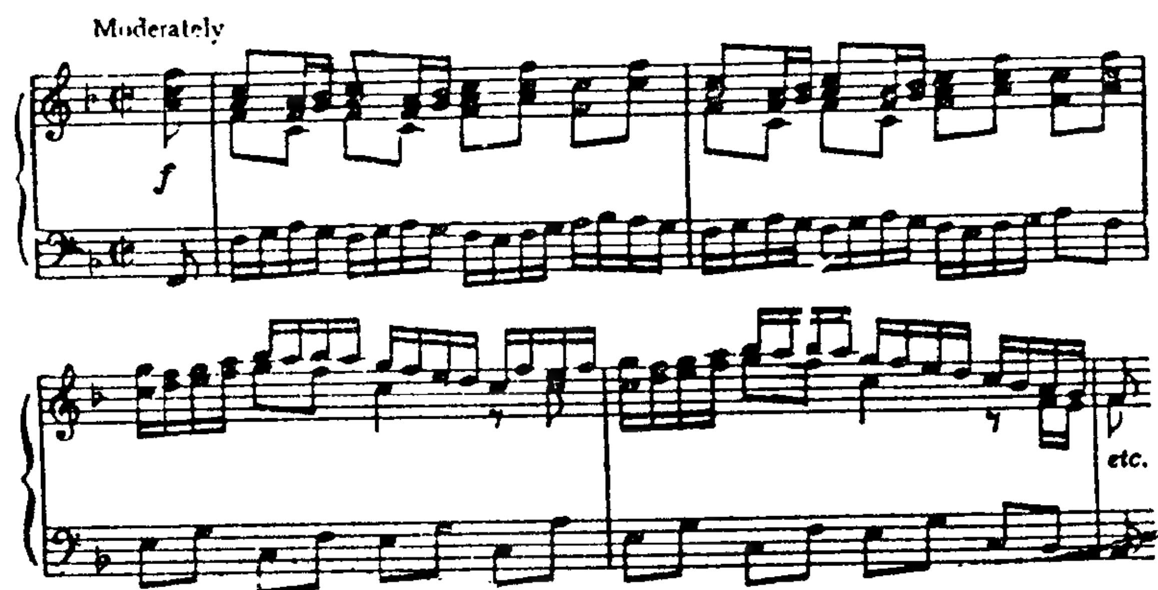


或者戏剧化、暴风雨式的两拍：
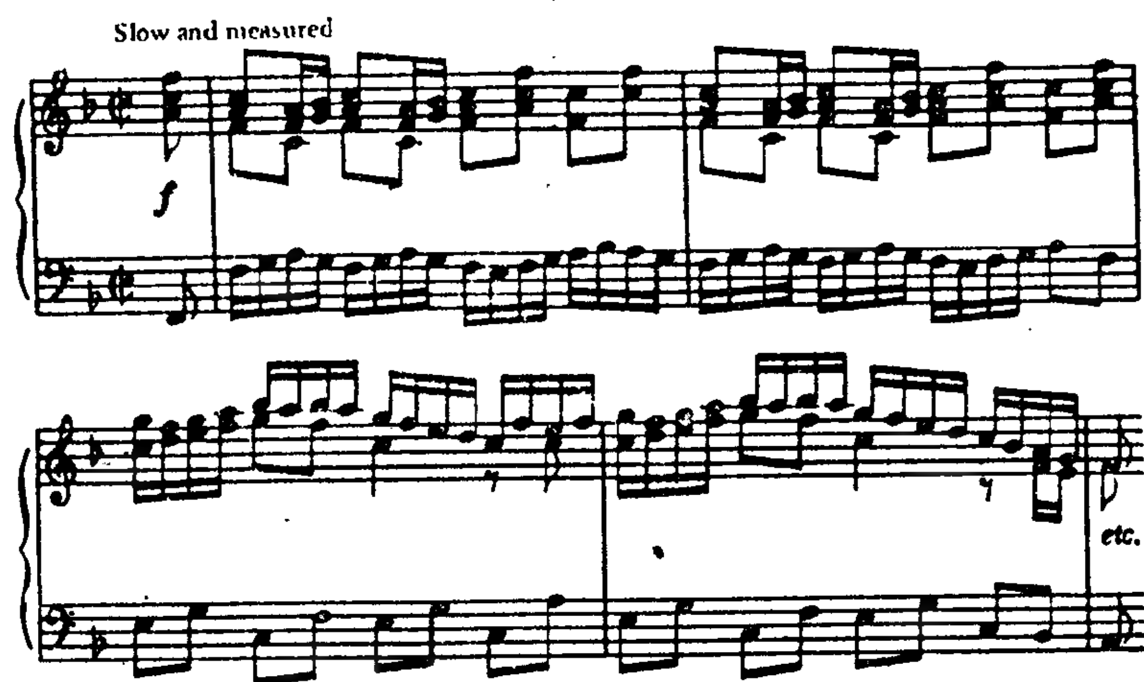


或者不论多少的其他微妙变化。

但一个指挥不能在真空里打拍子。他一定得有某种的速度，这叫做“时速”（Tempo）。首先他得有找出真正时速的才能。华格纳认为这是指挥的第一任务。但真正的时速是什么呢？从来没有两个指挥会同意。如果你听六个指挥者你真可能听到六种不同的时速。但每一个指挥都深信他的时速是唯一正确的。
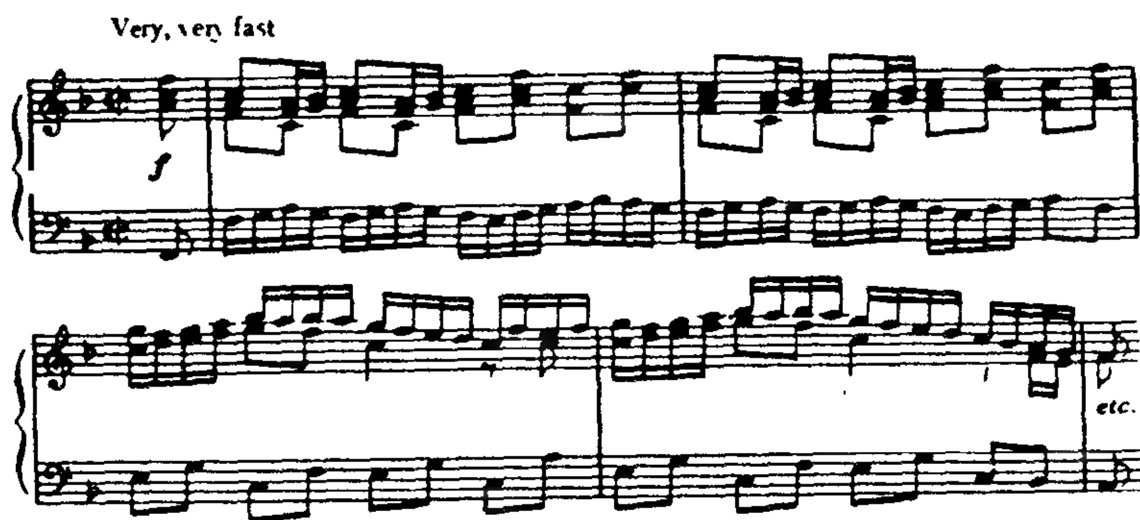
有人说或者每一个音乐家生理上的新陈代谢率对这有点关系，为新陈代谢的速度管制了他的呼吸、他的脉搏，所以也管着他的时间感觉。这是否真确，仍有待证明。所以我们便得到一种情况：在时速问题上，指挥家们互相敌视，而音乐爱好者为了他们所喜欢的指挥，也永远争吵不休。为了要使你们知道不同的音乐对同一作品会有怎样不同的时间观念，我在这里播送巴哈的《勃兰登堡第二协奏曲》的开始几节。首先是弗列兹·雷诺尔指挥的：



其次是卡尔·哈斯领导的：

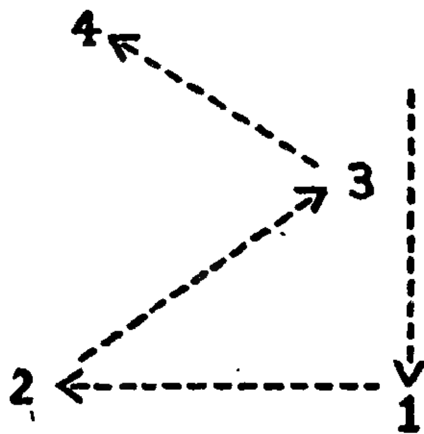


最后是巴布罗·嘉撒斯指挥的：

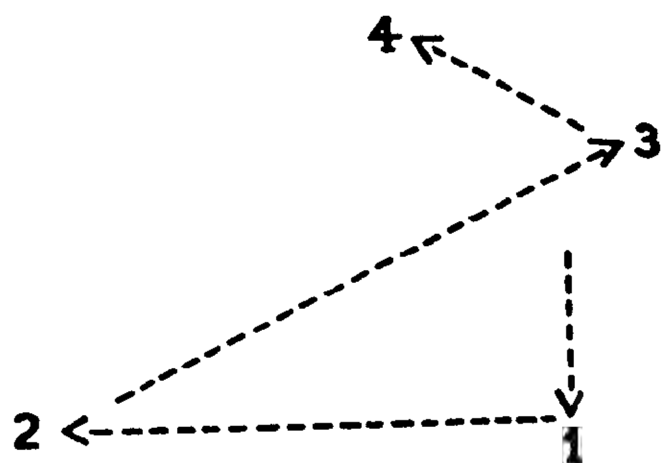


这些都是非常有可争辩的地方的。但主要的是不论一个指挥者采取什么时速，他一定得稳定地保持下去，这样做起来并不像说那么容易。大部分指挥的学生都发觉很难避免变得快些或慢些。
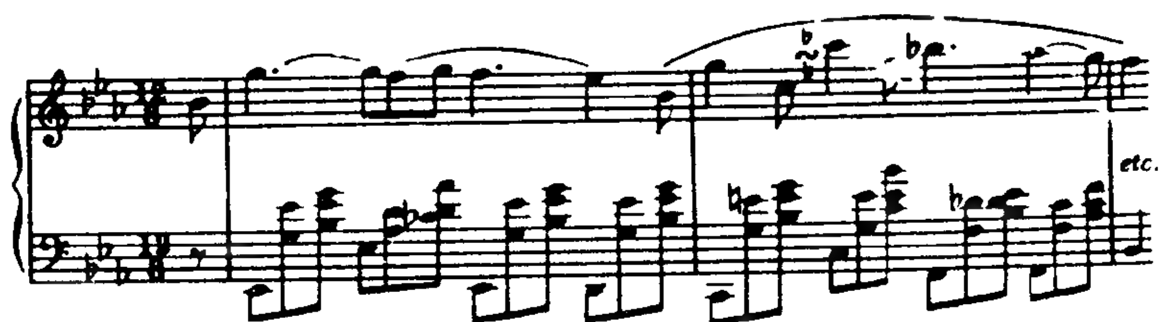
当然很多时候指挥不想保持固定的拍子——他要有自由的流动拍子而不是机械的。音乐家称之为"抢板"（Rubato）。这个字在意大利文中的意义是"抢"，在音乐的意义上是说抢了甲给乙。换言之，就是切短了一拍的一点而在另一拍中加长一点来补还。这样做我们可以得到一种拍子的自由舒畅，而从机械的打拍子的硬壳中解放出来。代替了像时钟般数着一二三四：



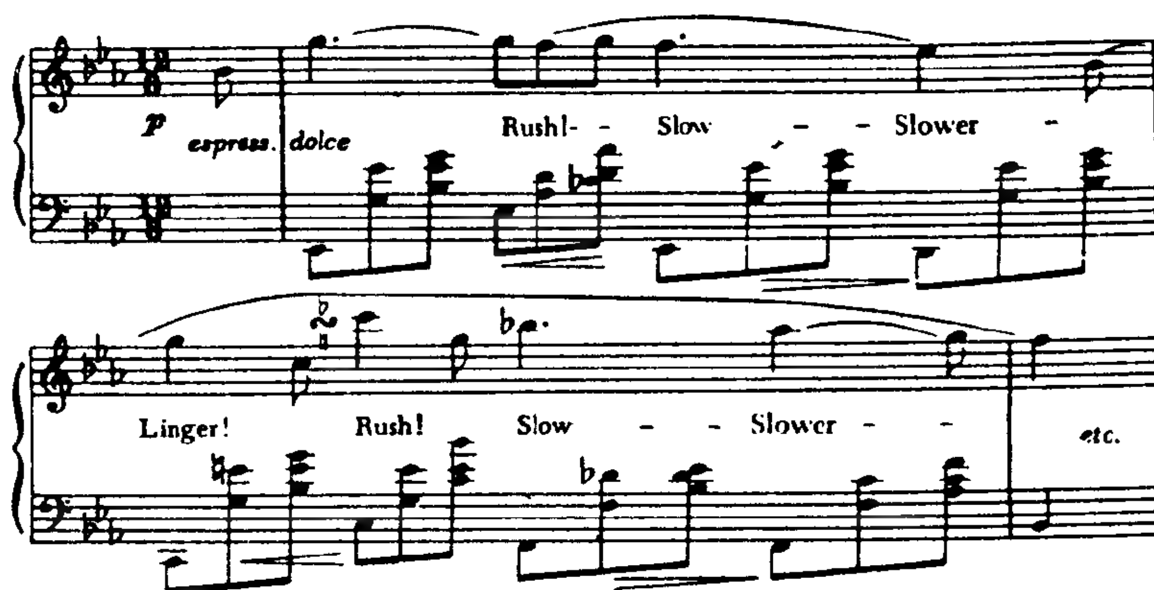
你可以减短一拍而加长另一拍：



例如，这里是把肖邦的小段没有抢板的弹法



现在用夸张的抢板：
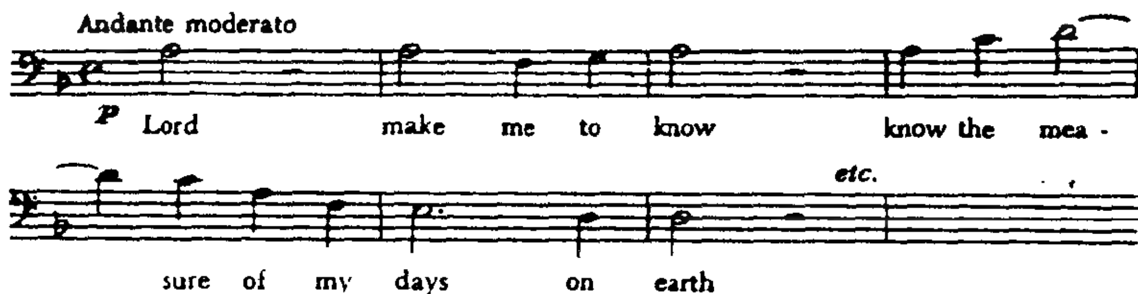


你可以觉得，抢板也可能被错用。事实上，如果不是依照着音乐的作风和感情去巧妙地运用它，抢板可以蜕变为最坏的一种感情化的东西。用得风雅，它可成为一个指挥者不可缺少的技术的一部。

学过了这些东西之后——怎样打拍子，怎样表现音乐的性格，找寻正确的时间，保持它稳定，加上优美的抢板——我们仍然只在开始指挥的工作。他面前仍有浩如烟海的知识要学，而且要学得那样深入，使之成为自动的东西。这知识开始是“读总谱的能力”。

一部乐队的总谱是非常复杂的东西。一个歌唱者只要懂一行谱，每次一个音：

勃拉姆斯《安魂曲》　男中音独唱



或者懂得一些伴奏(很少很少)。小提琴演奏者也是这样：

勃拉姆斯《小提琴协奏曲》　第二乐章
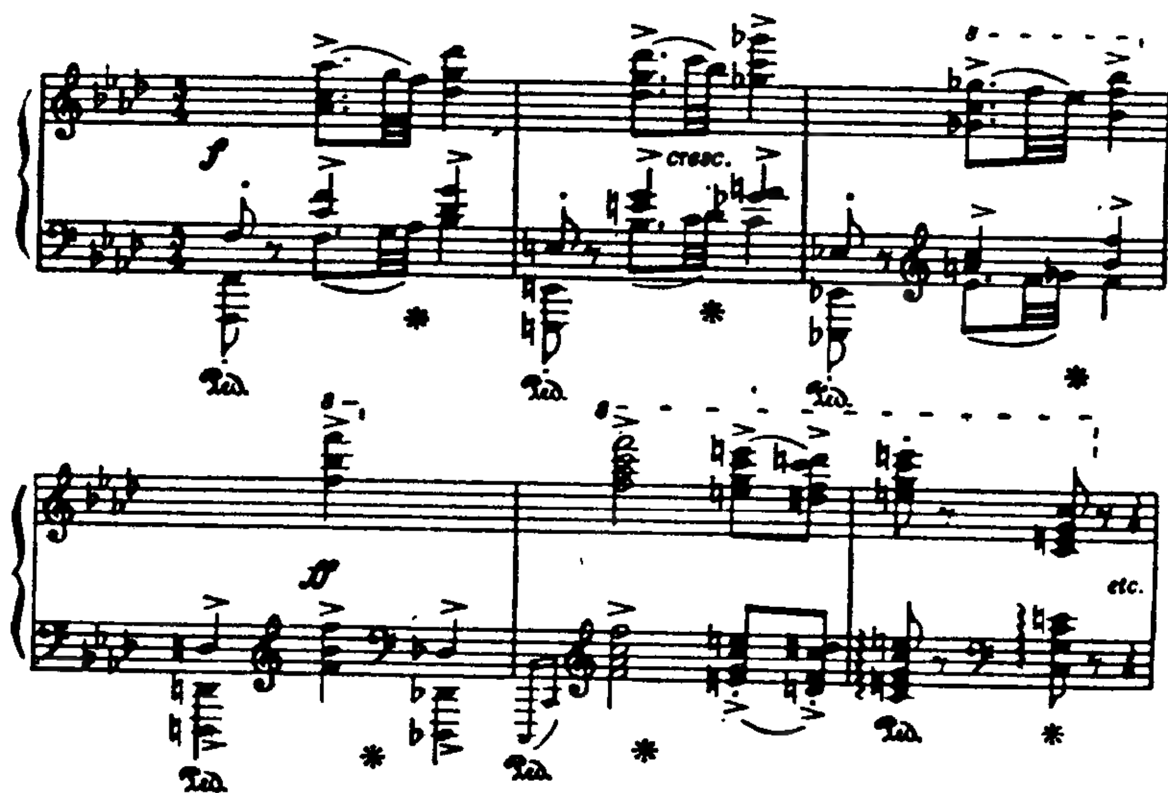




弹钢琴的人要多懂很多音符:

勃拉姆斯《钢琴奏鸣曲》

作品第五　　第一乐章



但一个指挥者得学习认识透彻其数惊人的音符、声部——而且要一齐来。

勃拉姆斯《第一交响曲》

Un poco sostenuto

2 FLUTES — *f legato*
2 OBOES — *f legato*
2 CLARINETS IN B♭ — *f legato*
2 BASSOONS — *f legato*
CONTRABASSOON — *f*
HORNS I, II IN C — *f*
HORNS III, IV IN E♭ — *f*
2 TRUMPETS IN C — *f*
TYMPANI IN C C — *f*
VIOLINS I — *f espress e legato*
VIOLINS II — *f espress e legato*
VIOLAS — *div.* *f espress e legato*
VIOLONCELLOS — *f espress e legato*
CONTRABASSES — *f pesante*

例如拿勃拉姆斯的《第一交响曲》开始的一小节：

Un poco sostenuto
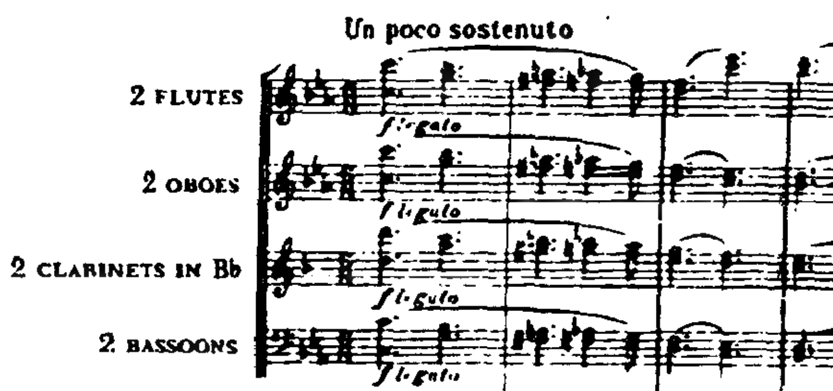
2 FLUTES
2 OBOES
2 CLARINETS IN Bb
2 BASSOONS
CONTRABASSOON
HORNS I, II IN C
HORNS III, IV IN Eb
2 TRUMPETS IN C
TYMPANI IN C-G
VIOLINS I
VIOLINS II
VIOLAS
VIOLONCELLOS
CONTRABASSES

这里有五十五个音符，由一百件乐器奏出，指挥者得懂得所有这些，不然他便简直没有权登上指挥台。但这只是全部交响曲一千二百六十小节中的一小节而已。

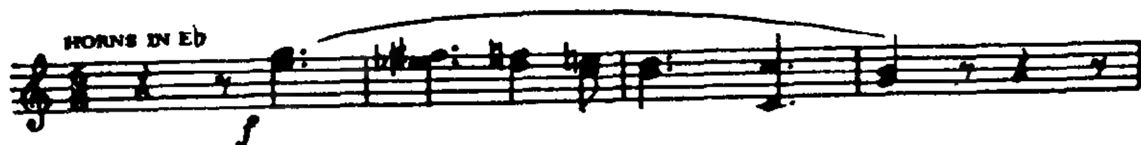
当一个指挥者第一次看到这乐谱时他怎么办呢？通常他多少只是表面地去读它，有点像赶着读侦探小说似地。他有点紧张，并且想知道究竟后来怎样。但他一面读时他的头脑里也一面听着。人们对指挥一面看一面听的本领常常感到惊奇，但这却是真的，而他能从印的谱子里听到多少，也是测验他的能力的一个标准。他第一次读完了乐谱之后，他

对那部作品的文化背景和作风应该有自己的意见。在这里另外一套知识开始发生作用了：关于勃拉姆斯的时代，他的生活和国度的气氛，他在这作品中定下的目标，其他作曲家和艺术家对他的影响等等——简言之，就是环绕着这部作品的整个文化背景。也就是说一个指挥者要比只是一个音乐家更广博些，他应该是艺术、历史学家的一种。

他从头至尾一页又一页地把总谱看了一遍以后，他的真正工作才开始。他得把乐谱分解开来去仔细研究每一方面。首先他看到整个乐队，除了三个伸缩喇叭之外，都在奏着，伸缩喇叭只在第四乐章才进入做成最后的大结束。然后他看到整个木管乐部——两支横笛、两支双簧管、两支直箫、两支巴松管——都奏着同样的东西，一种下行的双旋律线，发出一种像合唱的音响。



他马上再找其他乐器组成的合唱（弦乐和铜管）可能也奏唱同样的材料，或者如音乐家们说的“重复”着管乐部。这样他又发现两支法国号至少重复着这条旋律线的一部分：
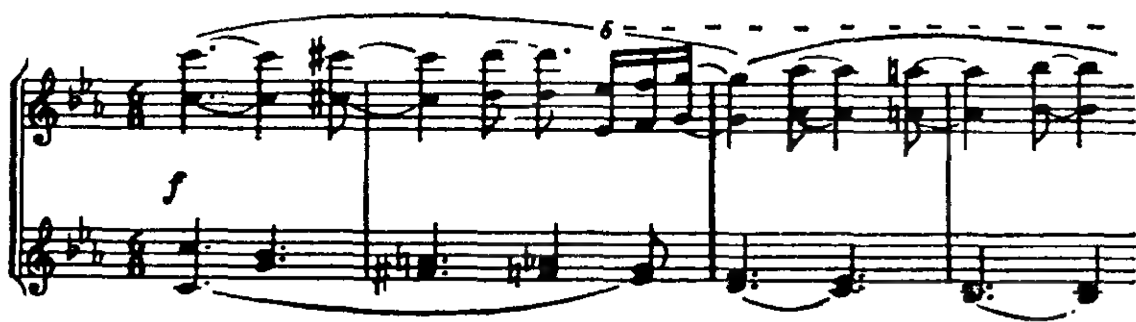


而中提琴重复着整体旋律线：



但他仍没有找到主题，那是整个事情的中心。这也就是我们的老朋友华格纳宣称的一个指挥者特别需要的：在一堆音符中找出主题的能力。好，你可以在这里看出它是由第一小提琴奏出，而第二小提琴奏低一个八度，而大提琴则更低一个八度：

VLN. I
f espress. e legato
VLN. II
f espress. e legato
CELLI

我们这样便有两种因素同时在进行：一种向上行，另一种向下行。



这样做成两条路线同时自相冲突，拖着向两个方向发展，就造成了紧张和矛盾的气氛，是整个第一乐章的特质。

但这两条路线并不是全部的事情，从低音部里两支法国号咆哮出一个延长音：



这个音又由低音提琴以每小节六个加以增强：



然后我们的指挥又发现定音鼓用它们的刺耳的打击也做着同样的事去加强低音提琴：



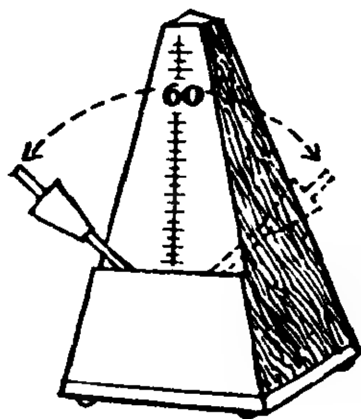
最后，小喇叭在高处重复这低音，造成了整部作品的一个热烈的开始。

TRUMPET INC



于是指挥发现他有三种主要的因素同时在进行！在不祥而带恶兆的低音的沉重的跳动上，两条路线在反复争执着。他又发现几乎每个音上都有连音线，这告诉他在这些弧线下面每一个音都得以一种连贯的风格奏出(Legato)。这些都提供了找寻小黑点和线的意义的线索：戏剧化、紧张、压抑、痛苦和绝望。

但现在他得决定这些东西要进行的快慢。勃拉姆斯在时间的速度上只标明了"Un Poco Sostenuto"。这只是说"有一点儿拖延"，但并没有很清楚地告诉我们什么。你能够从这些字眼里量度速度吗？不能。有一种仪器名为节拍机，它是一种机械的仪器，上面刻分为各种不同的速度数目，它可以打出你所要的每种速度，这速度以每分钟几拍为单位计算。



例如，每分钟六十拍等于每秒一拍，一种相当慢的速度。节拍机记的152表示每分钟有一百五十二拍，这几乎是危险的速度。

但勃拉姆斯并没有给我们以节拍机的记号，很多其他的作曲家也没有。这样我们便被三个意大利字陷入了僵局——Un Poco

Sostenuto——"有一点儿拖延"。但最少我们知道它一定得有点拖拉，因此便不能快。可是为什么他又不说慢呢？勃拉姆斯的意思是一种稳定的进行，庄严而预示凶兆，但不是慢得使上面两条紧张的旋律线受损害。你会知道这种紧张一定要以一种向前进的感觉来达到。否则这两条线便不能以足够的力量互相冲突。

考虑了这些以后，找寻真正的速度的工作便落在指挥者的身上。他可以从重复的鼓声上找到暗示，强调曲子的庄严和凶兆的方面。这样他会选择一种比较缓慢的拍子。也许他会决定多向前冲的速度，强调两条旋律线的冲击。这两种形式都可称为Un Poco Sostenuto，不同之处，全靠指挥者的观念。

好了，我们的朋友准备要先指挥这部《第一交响曲》的第一页了吧。但是不成，等一会。他仍没有考虑到在每一声部开始时的 f 字。F是响(Forte)的缩写，意思是响亮。甚至在这里他也得决定！多响？假如勃拉姆斯要它非常的响，它会写下两个甚至三个F。但不，只有一个 f，只是普通的响罢了。这里也牵连到勃拉姆斯的典型的节拍。这只是像Un Poco Sostenuto——不要过了界限变成了慢板或者在音量上太低。所以只有一个强音，但不太响。然后那些小字眼儿：Legato连贯Espressivo——有表现力，Pesante——沉重的低音。

现在他已准备好要指挥了吗？我怕还没有。让我们拿法国号下行的旋律线为例。它在这乐器的明亮的高音部上，有一种教堂钟声打出来的感觉——这其实也没有关系，只要它不掩盖了其他乐器。这就引起了整个乐队的平衡的问题。他

得想到如果要达到真正的平衡，法国号就得以一个 f 略小的音量开始，这样才不会碰击进来打乱了我们上面说过的温和的连贯的线条。然后，法国号的旋律向下行进入真正的法国号的音域，这里它比较不突出，所以法国号又可以增加一些音量去配合其他的乐器。这只是一个指挥者的责任无数细节中的一个而已，因为勃拉姆斯在谱中并没有指明法国号的音量要加以变化。

自然一个指挥者要平衡乐队音响的能力，同时也要对各种乐器认识的知识：如它们的性能，正确的音域，弱点和特别的音色等等。他一定得知道恰当地需要哪一类的音色和怎样令演奏者发出它。例如小喇叭属于一种天然尖锐的铜管乐器。但在勃拉姆斯第一交响曲末章的高潮中，铜管乐奏出那大合唱的主题诗，甚至很响亮，但音色的要求并不尖锐。它必得是一种歌唱的声音，像大座大风琴。指挥的责任是要督促铜管部奏出来。相同地，他也要使弦乐奏得像打击乐，这是和它们的性质相反的。他得知道怎样使小提琴发出不同的歌唱声音：用快速的颤音，或者缓慢的颤音，少用弓，或多用弓。他也得知道奏拨弦时要用手指的硬尖以发出一种音色，或用手指的柔软的内部去发出另一种完全不同的音色。他一定得知道怎样叫双簧管或直箫发些薄些或厚些的声音，各种不同的打击音乐等等，问题之多，罄竹难书。

他的广博的知识甚至要包括能预料某一乐队会犯的错误的能力。假如他知道演奏者们通常易犯的坏习惯，这点他是可以做得到的。例如，演奏音乐的人有一种不知不觉的习惯，当然音乐向上行时做成渐强，而向下行时又会相反做成渐弱。

如果他们这样做时，这乐曲会怎样呢？记得在第一页上两条相反方向的旋律线吗？如果下行的一线渐弱时，整个冲击和张力就不见了。

这只是数千个细节中的一个。总谱的研究是无穷尽的，所以一个指挥也永远是一个学习者。托斯卡尼尼（Toscanini）在八十岁时第五百次指挥《英雄交响曲》之前，他就像开始他的事业时一般用心研究谱子。而当他上台之前也像过去每次一样极为紧张。

所以从某方面来说，我们的指挥从未完全准备好去指挥勃拉姆斯的《第一交响曲》的第一页，但让我们假定他现在已合理地准备好了。他还有一百六十五页要继续下去，这些更复杂而且更需要决定力。他要是把这些问题如平衡、强弱、时间、表情、作风、概念、文化背景等等弄好了之后，那么他才准备好去指挥一次不错而普通的演出。他会把乐曲演奏得如勃拉姆斯所写的，时速令人满意，没有旋律被伴奏淹没，乐队音调准确（假如他的耳朵好），这演出假如并不令人兴奋，也总算是忠实的。

但大指挥家之所以不同于常人，实在还远不只我们在这里所说的一些素质。我们现在要开始着手研究不可见的一些特质，也就是有关指挥者深入而神秘的一方面。那是互相关系的神秘性——指挥和乐队被微小但强有力的一秒的若干分之几给连系起来。我怎能向你描述一首乐曲开始时的魔法似的瞬间？只有一秒的几分之一是正确的开始时间。有一段时间大家都在等待着：乐队准备好了，正在集中力量；指挥全神贯注在手上的乐曲；听众开始静下来；最后一声咳嗽也消

失了。没有翻阅节目表的沙沙声，乐器都拿起来了，然后——砰！那就是了，再过一秒钟就太迟，那魔术就消失了。

那种心理上的计算时间在整个演奏中都在发挥作用。这就是说一个大指挥家对时间的流动有一种特别敏锐的感觉，他驱使着每一个音符在适合的时间以适合的方法转向下面一个。因为，像我们所说过的，音乐存在于时间中。时间得被雕琢，被放进模型里一次一次地翻铸着，直至它像一座塑像般以特别的形式存在。这就是最困难的部分。因为一部交响曲并不像一座塑像可以同时一起被看到，或者在看者选择的时间内一小部分一小部分地看。在音乐，我们被陷在时间的桎梏中，每一个音一发出来便已经完了，它不能在正确的一瞬间再被听过或思考一遍。再看一遍便已太迟了。

所以一个指挥者是一位雕刻家，他的材料是时间而不是大理石，在塑造的时候，他一定要对比例和关系有一种超人的感觉。他得判断最大的节奏，整个作品的句法。他不但要用一个模型的眼光去看曲体，而且要从曲体最深入的秘处去研究它，他得认识而且管制住在哪里音乐要松弛，哪里开始渐入紧张，哪里达到紧张的最高潮，这里它再放松一点以准备力量作下一次的跳跃，哪里它放出这力量等等。

这些都是指挥者的不可见方面，这是没有一个指挥者可以学习和获取的。如果他有天生的深远的理解力，这力量在他的成熟过程中会慢慢增加和深入。如果他没有，那么他总会是一个不坏的指挥。但甚至一个不坏的指挥者，也得再在他的性格中有一种能力，没有这能力所有的技巧知识和理解都没有用场：那就是把这些东西传达给乐队的能力，通过他

的手臂、面孔、眼睛、手指、和其他一切从他流露出来的动作传达出来。如果他用指挥棒，它本身一定得成为有生命的东西，通上了一种电流，成为每一个微小动作都有意义的乐器。如果他不用指挥棒，他的表情首先而且经常一定要在音乐上有意义。

所以我们可以看到和乐队互相交通需要一种身体上的技术。你知道某种情绪会产生某种身体上的反应。如果我们快乐，环绕口部的某些肌肉会动起来而产生笑。指挥上也是一样。由音乐引起的感情产生肌肉上的反应，这些再通过指挥技术还给乐队之后，又可以再在演奏者身上引起这些感情的共鸣。

（当然在练习的时候，某些说明是必要的。有些事物并不能单由动作去解释。但见长而浪漫的美化的演辞，加上树林啦，小溪啦等的枝节问题，通常没有什么实际价值。）

一个指挥者在传达意见的技术中，主要的因素是准备。每一件事情在没发生之前一定要预示给乐团。因为等到演奏人实际奏出那音响时，已经太迟了。所以做指挥的，一定得比乐队先看多一、二个小节。他一定得同时听到两种东西："演奏者当时在做着什么，和他们过一会将做些什么"。因此基本的诀窍在准备的"上一拍"上。如果我们的指挥者回到勃拉姆斯《第一交响曲》的第一页，他一定要在沉默的上拍，表示出整个将要发出的音乐的性格。不论他认为音乐是紧张而激动的，或者是沉重而凶兆的，他的上拍应该显示出来，以便乐队的队员们可以回答他的情绪。这正像呼吸，准备像吸气，音乐发出来时候像呼气。例如我们要说话一定要吸气，所以言语

的表情都是呼出的。在音乐上也是如此，我们用上拍为吸气来唱出一个乐句，然后再吸气唱下一句。一个能够和音乐共呼吸的指挥，在他获取技术的道路上已经很深入了。

但是一个指挥者不但要使乐队演奏，而且还要使他们渴求演奏。他要鼓励他们，抬高他们，令他们的肾上腺素多分泌出来，无论用引诱、索求，或发怒的方法。但不管他用什么方法，他一定得使乐队爱这音乐，像他自己喜爱一样。这并不说他要像独裁者般强把自己的意志加给别人，无宁是他把自己的感情放射出来，直至它达到第二小提琴的最后一个人。当这做得到时——当一百个人正确地，同时地分享他的感情，像一个人似地反应了音乐的每一起伏，每一个到达与开始，每一个内在的脉动的时候——这些东西所产生的感情的统一是没有其他的事物可以与之相比的。那是我所知的最接近爱的东西。在这爱的浪潮中，指挥者可以在最深奥的境界和乐队互相神交，而最后和听众的精神交流。在练习时他可以向队员们吆喝，谩骂甚至侮辱他们——像我们的一些伟大的指挥家所惯做的——但如果有爱，指挥和他的乐队会紧密地团结起来度过一切，而且工作得像一个人。

这就是我们理想的指挥者。也许对他主要的要求是他在作曲家面前谦逊；他永不把自己放在音乐和听众当中，所有他的努力，不管多吃力或多出风头，都是为了作曲家的意念——音乐本身。它也就是指挥者之所以存在的整个原因。

（广播在一段短的、未经准备的勃拉姆斯《第一交响曲》第四乐章的练习声中结束。）

美国的音乐喜剧

(一九五六年十月七日广播)

伯恩斯坦：

音乐舞台的炫耀天地，范围非常广泛，包括从你的侄儿在中学的露天演出到华格纳的《诸神之黄昏》(Gotlerdammerung)。在这一大堆的歌舞和戏剧当中，有某些东西叫做美国的音乐喜剧——一个吸引人的名词。我们似乎上了它的瘾，我们花了很多钱去看，在早餐和鸡尾酒会中热烈地讨论着它们，这种热烈通常是保留给选举和道奇棒球队的。我们期待着下一个新的罗渣斯和汉默斯坦(Rodgers and Hammerstein)或法兰克·路塞(Frank Loesser)的音乐喜剧，这种兴奋和拥护直像当年米兰人等待布齐尼(Puccini)的新歌剧，或维也纳人等待勃拉姆斯的新作交响曲一般。从各方面我们听人家说美国已给了全世界一种新的形式——奇特、有生气，不可模仿的东西。但似乎没有人能够告诉我们这种现象是什么。为什么《红男绿女》(Guys and Dolls)特别？为什么《南太平洋之恋》(South Pacific)与众不同？为什么欧洲不能模仿《霓裳欢》(Pyiama Game)？《卖花女》(My Fair Lady)是否通往一种新艺术形式路上的一座里程碑？

我们在试着为你回答这些问题，尽力找出过去一个世纪在百老汇上演的两千多部音乐剧，怎样发展成为这种奇特而令人兴奋的称为美国音乐喜剧的东西？

首先我们得为要研究的事物定一个界限。在音乐舞台的广大天地中，我们可以看出某些标准——一种量尺——用了它我们可以分开一部戏和另一部戏的不同之处。让我们假定这标准用在两个极端之间：杂要在一端，而大歌剧在另一端。在这两者之间我们可以找着每一种其他的类型。

杂要（音乐厅，杂要班等等）

歌舞（例：齐格菲歌舞团）

小歌剧（例：《顽皮的小玛利亚》）

滑稽歌剧（例：《军舰口涎布》）

轻歌剧（例：《塞维尔的理发匠》）

喜歌剧（例：《卡门》）

大歌剧（例：《小丑》）

华格纳式乐剧（例：《飞行的荷兰人》）——以及其他等等。所有这些都占了两个极端当中的地带，在某些程度内，也和两个或一个极端相似。

但什么东西把两头隔得那么远呢？主要的分别有两点。首先当然是立意的不同。一部杂要只为了娱乐，此外再没有什么。歌剧在另一面有艺术上的用意，它是把崇高的情绪贯注给观众，使他们变得丰富而且高贵。其次是内容不同。杂要只是一堆歌、舞、打科插诨、翻跟斗，狗做戏，或其他形形色色，放在一起而没有什么线索贯串。但歌剧有一个故事——情节——而企图用音乐来发展情节。

所有其他形式都游离于杂要和歌剧之间。一部戏剧越离开纯粹的消磨时间寻开心，便越想引起观众的兴趣和情感，因而也越靠近歌剧。一部戏剧越多用音乐去发展情节，便也越移近同样的一端。

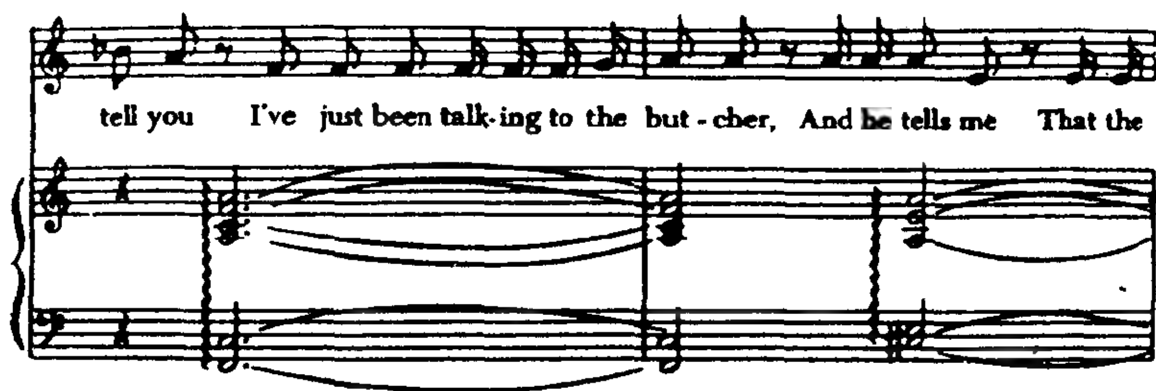
但情节怎样用音乐来发展呢？方法有多种——舞蹈、简化总谱、强调语气(Underscoring)、合唱等等。但最普通的办法去说你的故事是用朗诵的方式，或称为宣叙调(Recitativo)，这个词你当然听过，是有关歌剧的，但也许有点含糊。但宣叙调是什么呢？假定我在一部音乐剧中情节要我告诉太太说鸡的价钱每磅已上涨了三分。在一部普通的音乐剧中，我会只简单地说："鸡已每磅涨了三分。"而我的太太便会马上跑到台前唱着生活昂贵令人难受。但在歌剧中，我得唱着我的话，而必得要用宣叙调。让我们用莫扎尔特的风格试试。

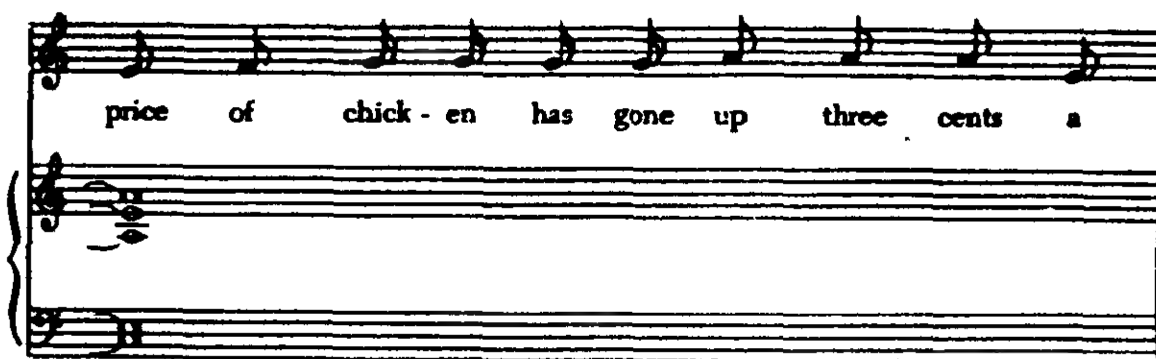
伯恩斯坦唱：

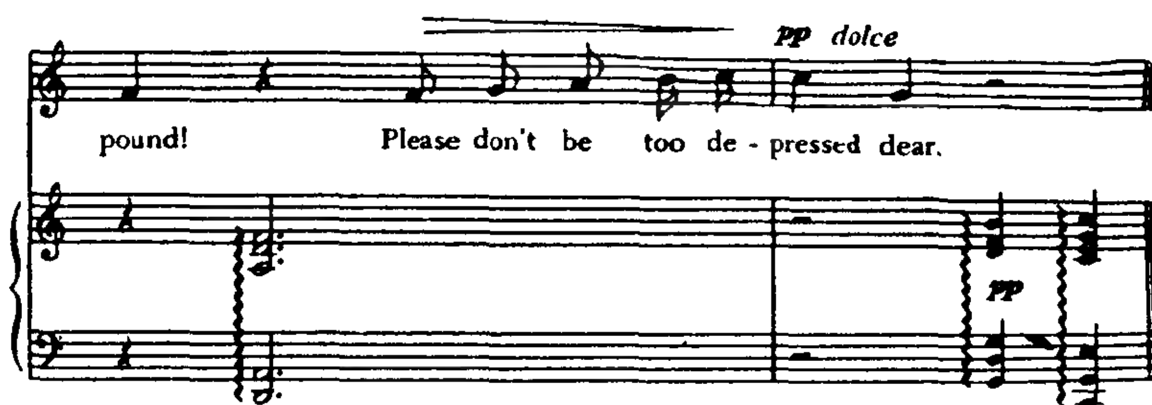
轻而快

Light and rapid

Su - san - na, I have some- thing ter - ri - ble to







宣叙调其实没有真实的音乐价值，除了几个分开的钢琴和弦之外，它很像普通说话。它也不特别描述出我对鸡的感觉。我当然也可以用维尔第的方式变得更戏剧化：

Allegro feroce

ff

Cil- dal

ff agitato

pp misterioso cresc. ff

Il prez- zo di pol- lo è mon- ta- to

pp cresc. f

rall.

Tre sol- di per gram-ma!

sffz sffz

——或像华格纳：

Mit Schwung

ff

Ach, was ward mir heut' an - ge - tan!

rall.

Das Hun - chen

rall.

p espr.

(sehr zart)

pp Fünf - zig pfen - nig das Pfund.

(langsam)

pp dolce

但不管我多么有表情，在音乐的重要性而言，我总比不上太太跟着立刻要唱的那歌。不论我怎样伤心地诉说鸡的价钱，只有歌曲，或乐调，才会博得掌声。我的宣叙调的作用只是造成歌的气氛而已。

到这时你也许奇怪这些跟音乐喜剧有什么关系。我所讨论的宣叙调听起来很古怪，颇像歌剧，和我们认识的百老汇精神正好相反。但这里却有一个坚实的关系，因为音乐喜剧属于我们刚刚讨论过的杂耍与歌剧的两端当中的地带。在过去一百年当中可以看出从一极端走向另一极端的趋势，虽然慢但很确实，从简单的消遣趋向着艺术，用的办法正是宣叙调，舞蹈和强调语句等等。让我们看看是否可以追踪这趋势。

这些都是从九十年前，即一八六六年，一部狂想剧《黑色的恶棍》开始，它非常卖座，其中一首名曲叫《你这调皮、调皮的男人》，这只是一首滑稽歌，和情节没有关系，用来在换景时给听众娱乐之用。

"YOU NAUGHTY, NAUGHTY MEN"
Music— G. Bicknell　Words— T. Kennick

Moderato

I will ne - ver more de - ceive you, or of hap - pi - ness be - reave you, But I'll

p

die a maid to grieve you, oh! you naught-y, naught- y men You may

talk of love and sigh - ing, say for us you're near - ly dy - ing, All the

while you know you're try - ing to de - ceive, you naught - y men

etc.

etc.

并不特别了不起，是吗？但它很重要，因为《黑色的恶棍》在历史上已被公认为第一部美国的音乐剧。

其实这完全是一种偶合，和我们今天所想的音乐喜剧并没有什么关系，除了它是第一部有情节的杂耍。当我说“偶合”时，完全是照字面的意义。它是一部怪物。有个叫巴拉斯(Barras)的人写了一部德文歌舞剧名为《黑色的恶棍》，完全不需要音乐。这是他第一部剧本，幸而也是最后一部。有个叫韦得利(Wheatley)的人也傻得可以，竟把它买下来在纽约城的尼布罗花园(Niblo’s Garden)演出。在这时一队法国的芭蕾舞团到了美国，但发现他们原定演出的戏院已被烧为平地。那伟大的念头于是产生了：为着要给舞团找戏院演出，他们决定把两种东西合并起来，在剧本里加上音乐和舞蹈。这样尼布罗花园便改为一座大音乐厅，《黑色的恶棍》加在歌舞之间，口沫和口香糖齐飞，于是它就上演了。

这戏一共要演五个半钟头，没有人离座。观众喜爱它。这里面有德国的喜剧、穿紧身衣跳舞的女孩子、滑稽歌曲和黄金国女皇的长篇演说。也有侏儒和妖精、大恶棍森米尔、瑞士的乡村姑娘——统统搅在一起。它也变成从未有过的卖座戏，在纽约演了一年半，流动演出达二十五年之久。

这怎会发生的呢？那是要你花很多钱的：戏剧加上歌曲，加上跳舞，加上大场景，再加大腿（关于这些东西的争论多得不得了，无论哪个有点点儿名气的人，都得要说他看过了这部狡猾的戏）。我们能对《黑色的恶棍》说些什么呢？不很多。它的曲子只是我们刚才听过的那首不高明的歌那一类的东西和相同的跳舞音乐——像下面名《亚马逊人的进行曲》：
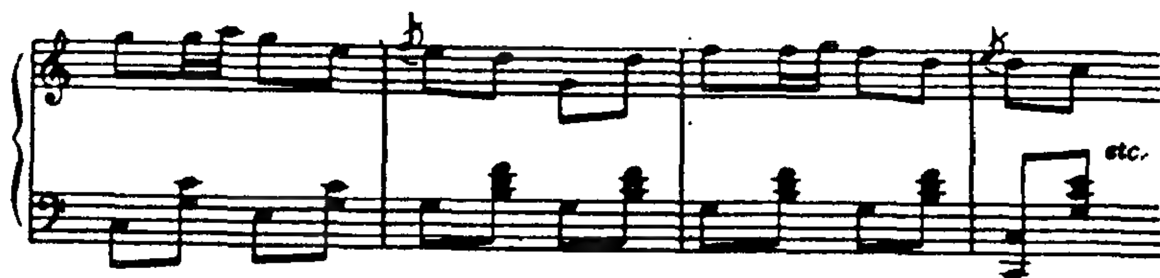
伯恩斯坦弹钢琴:

Arr. by Emil Stiyler by permission of David Çosta,
Maître de Danse.
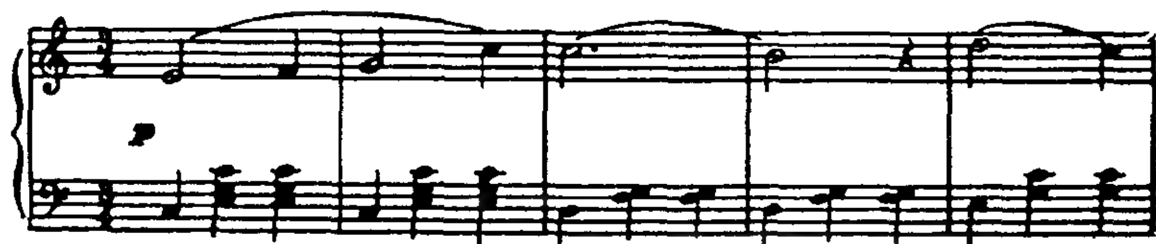
Intro.
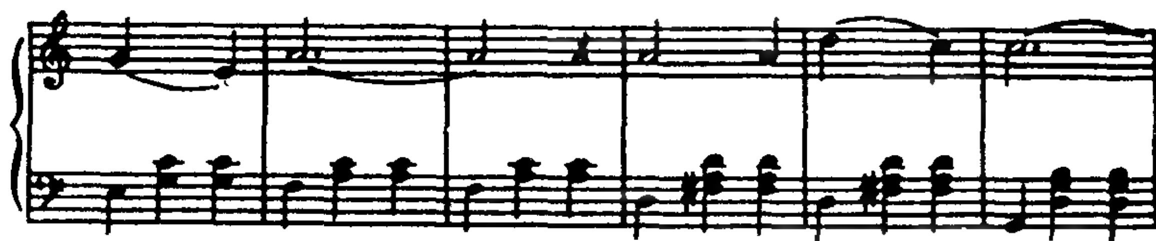
ff

f
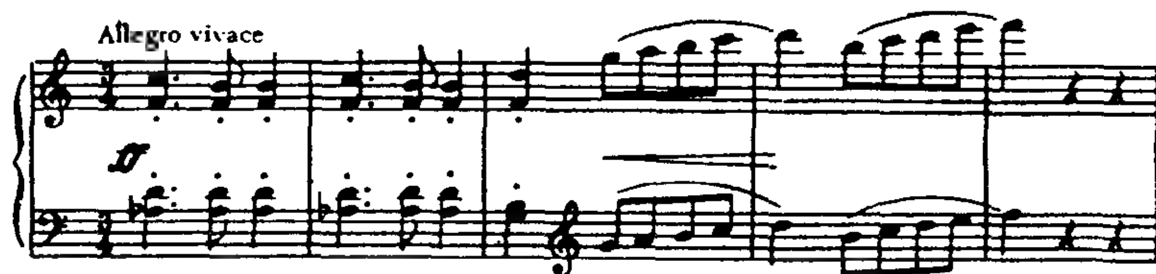


或像下面的沉闷的乐曲叫做《黑色的恶棍》华尔滋：
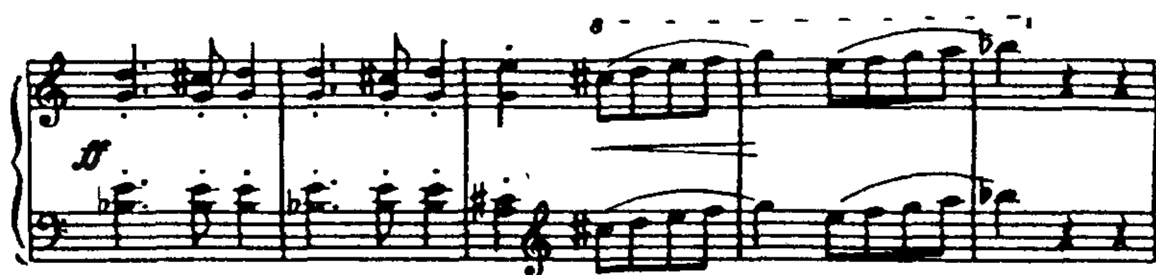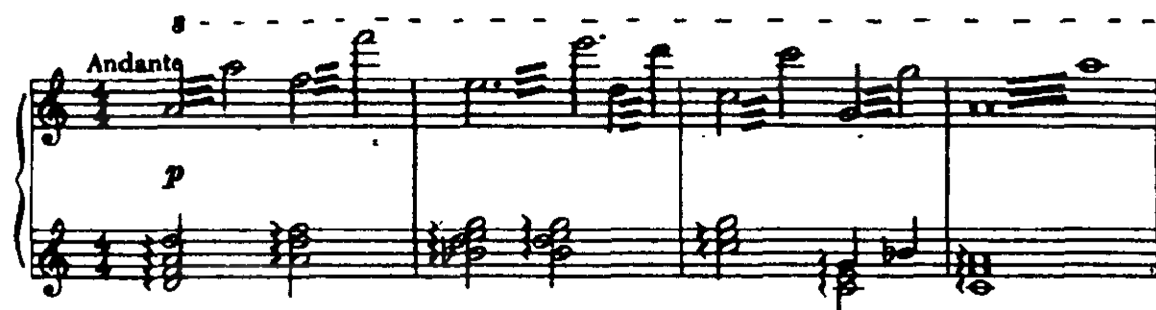






这首曲却有一段宏伟的引子：





但这却使得后面的乐曲显得更呆笨。另外还有一些插曲在钢琴上奏出颤音，使我们想起了默片时代的日子：



这些曲子一首跟着一首，松懈地连在一起像德国的戏剧结构、法国的芭蕾舞、美国的滑稽歌曲。换言之，不管有没有情节，这是一部高级而花费大的杂耍。

当然在一八六六年很多人们以为他们这样就得到了艺术，事实上芭蕾舞是艺术。五光十色大场面有时也可称为艺术，但它们所以如此，主要的原因是舶来品。在那时什么好的东西都得是外国货。在从健康的乡土长出来，而且具有创作性的形式那种意义而言的真正艺术，根本不在这问题之内。

向乡土找材料的第一步发生在一八九〇年，当时演出了一部喜剧叫《到唐人街去》，这是十九世纪另外一部热门戏，这部戏证明了音乐剧可以有美国的故事，因而也可以有美国歌曲——像下面的一首，我敢说虽然它已有七十三年之久，你仍可以认得出来：

男声四部：

巴华利街歌

"THE BOWERY"— Music: Percy Grant, Words: Chas. H. Hoyt

mf

The Bow - - 'ry the Bow - - 'ry! They say such things and they do strange things on the Bow - 'ry! The Bow - - 'ry! I'll ne - ver go there a - ny - more

这是一首很动听的歌，但缺点在于它被硬塞进情节里，对于全剧的完整性毫不理会。
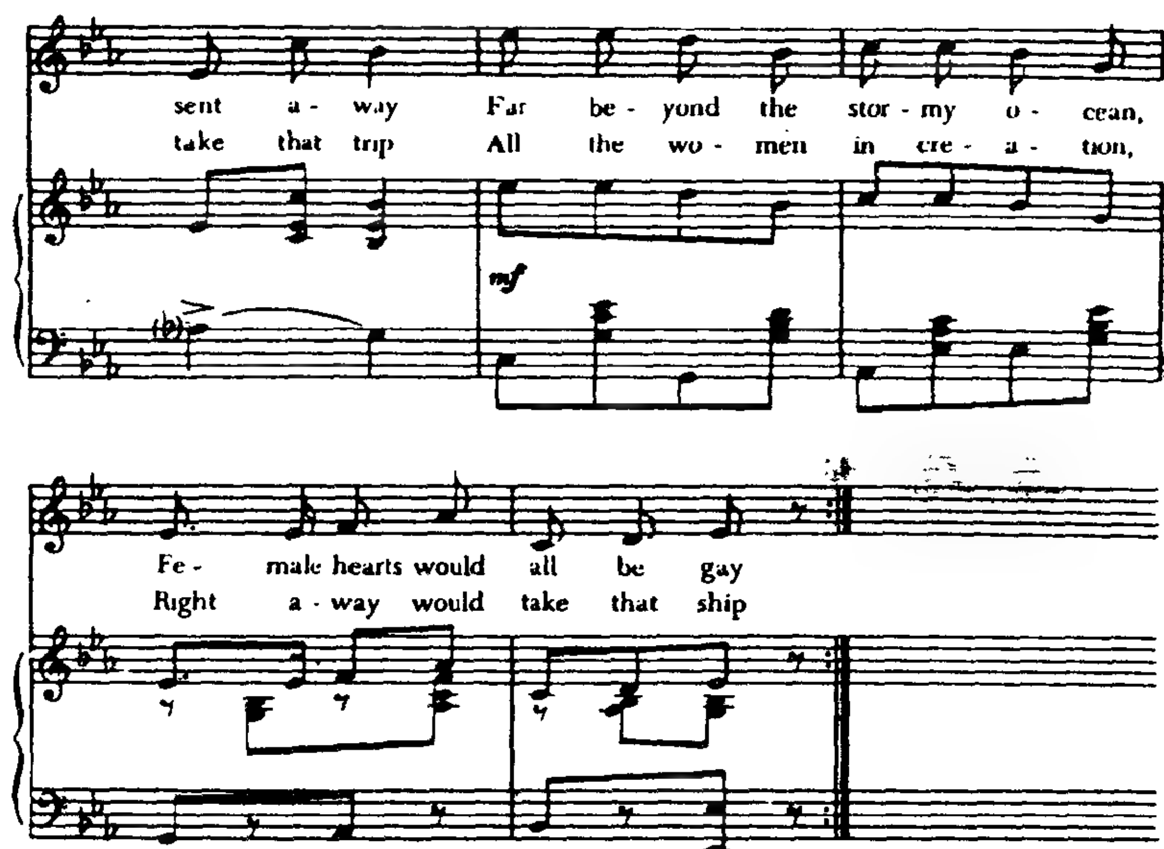
这所谓完整性的东西是很难弄的，它要求歌曲得从剧本的场面而来，而且得配合特别的角色。在某些方面说，我们整个音乐喜剧的成长可以从完整性的成长来看。我们已进步得惊人，虽然到今天我们仍然可见到那类用鞋拔子硬把歌曲塞进剧本里的情形——例如男主角遇着女主角，男主角只说句“你好吗？我叫森姆，‘I love you’我爱你。”

这就算有了完整性。但《到唐人街去》甚至连这个也不做。歌曲的插入根本不管角色或场面。只要有人说：“请再来一次那四重唱，我十分喜欢它。”于是四重唱便再来一次。或者在一场饭馆子的场景里有人说：“我晓得乐队奏的那曲子”，他便跟着乐队唱起来。但这也有好处：就是有些曲子的确很不错，例如刚才的《巴华利街》歌，另外还有一首令人乐于记得的：

伯恩斯坦唱：

"REUBEN AND CYNTHIA"–
Arr: Percy Grant, Words: Chas. H. Hoyt

Reu - ben, Reu - ben, I've a no - tion If the men were
Cyn - thia, Cyn - thia, I've been thin - king If the men should



这首歌当被用进《到唐人街去》时已经是一首民歌；但这并不能改变一个事实，就是一首美国歌被用进了一部美国故事。它不单有美国故事，而且还有美国人说话的方式。换句话说，就是角色们说话，用俗语说得好像是大家都熟悉的人物。

好了，我们既已发现了美国，又发现音乐喜剧也可以有剧情，事情便开始有进展了。不过现在剧本得要比《到唐人街去》稍为好些，而且歌词也要文雅些。到现在很多年来美国已欣赏了伟大的天才基尔勃和苏利文(Gilbert and Sullivan)的喜歌剧，所以便自动地有了一套评判歌词和音乐的好坏的标准。这些歌剧影响了我们的口味之多，已使《到唐人街去》之类成为永远不可能再演出了。

因为基尔勃和苏利文，加上其他的天才如约翰·史特劳

斯(Johann Strauss)、奥芬巴哈的法国轻歌剧(·Opera Bouffe), 史特劳斯的维也纳小歌剧。他们都自夸有兴味的情节，时髦的音乐和文雅的歌词。这样我们在本世纪初期便进入了一个伟大的小歌剧时代，整个第一次世界大战时都兴盛着，也一直流传下来。

像李哈尔(Lehar)的《风流寡妇》的小歌剧横扫百老汇，也带来了一长串的中欧作曲家如弗林莫(Rudolph Friml)、隆姆堡(Sigmund Romberg)、卡尔曼(Emmerich Kahlman)和其他的人。但美国的小歌剧伟大的英雄却是赫尔勃(Victor Herbert)。

(在这时一个女高音独唱和合唱队唱出赫尔勃的《淘气的小玛丽》中的《意大利街歌》。)

谁都立刻知道那是小歌剧而不是音乐喜剧。《淘气的小玛丽绝不会被认错，《爱莲》，《红风车》等等也是如此。

我们怎知道这些是小歌剧而不是音乐喜剧呢？因为它们都是外国味道的。《淘气的小玛丽》是用意大利式的安排演出的克利奥风味(Creole——一种西印度群岛的土人)。《爱莲》是爱尔兰的，而《红风车》是荷兰的。这都不是偶然的。原来小歌剧的要素之一便是它们一定得要富幻想，而远离观众的经验。角色一定要生疏，有时甚至不大可能。他们说的话浮夸而做作。虽然这些剧本是为美国人在美国写的，它们都不用土语。所有以后的小歌剧都是这样:《沙漠之歌》,《萤火虫》，《新月》——不胜枚举。

但它们虽然现在显得古老而呆钝，在本世纪初期的年代中它们却有很大的功劳。它们令观众习惯了好的曲调和歌词;

新鲜而动人的剧本，但最重要还在一种音乐成就的新水准。这些小歌剧的总谱并不只是歌集而已，在音乐上它们是用心经营的，更接近大歌剧，甚至有尾声的终曲，每个人都在情节起伏中唱出来，不同的感情同时被歌曲化了———一种真正通俗的对位法。这样小歌剧便变成观众成长过程中的一部分，使他们明了和享受某些程度内的音乐的复杂组成。结果，百老汇的观众虽从未接受过享受大歌剧，通过了小歌剧，也准备好了我们今天所有的音乐喜剧。

同时，在街的对面——让我们这样说——通俗乐也在音乐舞台上以自己没有情节的形式兴盛着。这是杂耍的黄金时代，滑稽戏繁荣，有韦伯(Weber)和菲尔斯(Fields)。灯光灿射的名字是：丽莲·罗素（Lillian Russell)、安娜·赫尔德(Anna Held)、玛丽·特拉斯勒(Marie Dressler)，和光辉的齐格飞歌舞团(ziegfield)的女郎们。一种新的方式也横扫全城——歌舞(Revue)。事实歌舞也是一种杂耍，因为它是一套唱歌和演剧但没有完整的故事。但歌舞总介绍了一种连接的线索，不管多么微弱，像《巴黎》、《桑西巴》或《格林威治乡村》。

其次它也介绍来一种时事的讽刺，向所谓上流社会开玩笑的小调。把成功的戏剧或歌剧滑稽化，对流行的丑闻放冷箭，模拟流行的东西，本地的笑话等等——这些到今天仍然是我们的歌舞的主要材料。从前他们把古诺的《浮士德》和莎娜·贝恩哈特(Sarah Bernhardt)，今天我们把民诺蒂(Minott)的歌剧和马龙·白兰度(Marlon Brando）作同样处理。但歌舞最大的贡献还在于把音乐的俗品介绍到舞台——

我的意思是指爵士音乐。第一部伟大的、令人不能忘怀的歌舞名为《当心你的脚步》，一九一四年在新亚姆斯特丹戏院上演。对于此事最有贡献的英雄是欧文·柏林(Lrving Berlin)，他作出了那种精细的切分声拍子的歌曲，使得美国的音乐舞台与爵士音乐永远结了不解缘。

(歌者和乐队演出三首曲子：《简单的旋律》，《切分的散步》，《教我们跳狐步》——选自柏林的歌舞《当心你的脚步》。)

但所有这些与音乐喜剧有什么关系呢？总之，一部歌舞没有情节，也没有剧本，而剧本却是音乐喜剧的不可少的基础。但是有一个很重要的关系。音乐喜剧从歌舞学习了不少东西：它学习了怎样把剧本用杂耍的手法来处理，怎样从变化中求统一。这就是我们的把戏中最大的秘密之一：给观众以一部持续而动人的故事，但也使他们离开戏院时觉得享受整个晚上的娱乐——舞蹈、滑稽戏、富于情感的歌唱、轻松的歌唱，漂亮的女人——所有这些工作都被聪明地编织进一个好的故事。统一中有变化，这就是音乐喜剧向歌舞学到的关键课程，也是向前进的一大步。

美国的音乐舞台从此结束了它的孩提时代，我们满怀信心和机智进入了青春时期。那青春时期也是典型的钝拙、过份地活跃、甚至有点撒野。但它比较不怎么痛苦，这主要是因为我们有正在开始出现的一大批有才能的人。欧文·柏林已经是一位大师了。现在又有耶罗米·克恩(Jerome Kern)，一位少有的旋律作家；在二十年代的十年中我们看着文生·余曼（Vincent Youmans)、柯尔·波特（Cole Porter）、里

查·罗渣斯(Richard Rodgers) 和乔治·葛希温。有这一批天才，音乐舞台像所有生长中的儿童般生长着，在它自己结实的成就上继续进展：接受情节于音乐娱乐中，采用美国的旋律，俗语化的对白，音乐和歌词的水准的高度上升和寓统一于变化。

至此音乐喜剧开始注意到极为需要的一件事，就是如何把歌曲植于情节中。自《黑色的恶棍》演出以来，时代已变迁了。拿二十年代里的一部卖座戏《噢,凯儿!》(Oh, Kay!)为例。这是葛希温和他的兄弟合作的第一部有价值的作品。这戏是根据一本书改编，由作家执笔——渥特豪斯（P. G. Wodehouse）和波顿（Guy Bolton），主演的正是罗仑斯(Gertrude Lawrence)。《噢，凯儿!》是一部关于长岛的私酒贩子的剧本，它被认为是最典型的二十年代最老练的音乐喜剧，事实上当我们研究在这剧中歌曲怎样与情节融和或不融和的时候，它却显得相当天真。

例如，葛希温作了一首很可爱的歌，名为《看管我的人》，我想你们一定知道这歌。但私下里我觉得这首歌是在剧本写好之前作的，而不是从情节合理地引伸出来的，因为它与演出的场面不太适合。大体听来它几乎完全吻合，可是总差点儿劲头。那场是这样：女孩子认识了男孩子而爱上了他。但他已经和另一个女子有婚约了。开场时女孩子坐在沙发上说："噢，我知道有天会碰到他。"然后她改用歌词，或引子，在那里她唱道："在我心目中的某一个男子"。"在心目中！" 她和他已演了三场戏！ 但她又唱道："我到处找寻，还没有找到他。""还没有找到他！"那么整个第一幕究竟干了什么？但正像人

们在那轻松而神经质的二十年代所说的：有什么不同？歌词高尚而新鲜，并且曲子更是了不起。

（歌者和乐队一同唱奏：《看管我的人》。）

美国的舞台音乐的确已在取得自己的性格。这在小歌剧中绝没有可能。在小歌剧中这些显得太简单、太亲密、过于口语化和太友谊化。换言之那只是一首伟大的美国流行曲，但并不是你会称为《噢，凯儿！》的情节的一部分。

我常喜欢举出从《噢，凯儿！》的歌曲中作为不融和的例子的是一首小曲名为《拍你的手掌》。它是用比《到唐人街去》高明不了多少的办法塞进总谱里去的。但这里却有一个巧妙。作者们知道他们是在硬把歌塞进去，而这歌除了供给笑料以外并没有作用，所以他们用这歌来开自己的玩笑，而用高度的幽默手法来道破。

事情是这样发生的：波德，主要的滑稽角色，努力在一个低潮中替大家打气。他转向不可少的歌舞女郎行列说："关于阳光的理论，小姐们，那是我在老妈妈膝头上学到的。你们要听老妈妈的歌吗？"但巧妙就在这里：女郎们大叫"不"！波德说，"很好！我把她唱给我的歌唱给你们听。"

（作者唱《拍你的手掌》的几小节。）

那是真正的笑料，一首令人兴奋的调子，一种真正葛希温的发明。但从与情节无关的东西中作出一个笑语这一事实，显示了二十年代中达到的一种成熟的水准。最少他们知道他们所做的是一种纯粹的歌舞手法，而他们自己也可以向自己发一笑。这本身就是向前迈进了一步。

自此以后跟着来的是淡风和不景气。忽然之间演出和买

票的人都少了。此外电影开始有声了，人们开始进电影院，那里价钱便宜些。看戏的普通缩减少，舞台于是再度被迫着要在质量上提高，以争取数目较小但很富选择力的观众。

如果二十年代可以称为我们的音乐喜剧的青春期，那么三十年代可以代表它的清醒的青年期。那时代的主要趋势是严肃的，美国忽然成熟了，有意识地牵连在政府和社会的诸问题中。这并不是说我们的音乐剧不再滑稽或富于娱乐性了，而是它们更多地趋向于社会的讽刺。事实上最严肃的社会讽刺剧是那部热闹而滑稽的《引吭怀君》(Of Thee I Sing)。这部在一九三一年出现的伟大的葛希温喜剧，代表了三十年代的精神。它的结实而极为滑稽的剧本是由寇夫曼（George Kaufman）和莱斯金（Morrie Ryskind）合写的，顺便提及的就是这是获得普利兹奖金的第一部音乐喜剧剧本。试想想普利兹奖金发给一部音乐喜剧的剧本！在《引吭怀君》之前任何一部戏而言，这都是不可想像的，但我们却在成长着。

所有我们注意的各点，在音乐喜剧的长远成熟过程中，都在《引吭怀君》中开花结果了。那是一个奇妙的故事，在它的严肃和滑稽的某些方面，从没有另一部戏达到过：光辉的歌曲，完全溶合于情节中；高度的美国化主题；自然的美国口语；尖锐而光彩的歌词；全部统一的作风中包含了很多的变化——换言之，这部戏标记了我们的历史中一个高峰。

令我最佩服的事，就是在《引吭怀君》中应用了小歌剧的技术去产生一部高度富创作性的美国戏剧。我们在上面说过一部小歌剧的作曲需要一个受过高度训练的音乐家，不仅仅是一个歌曲作家，葛希温在这方面不过只是一个及格的人

选而已。第一幕终结的一段歌曲保留了基尔勃和苏利文的伟大传统，这歌曲写得这样丰富，一个一个的音符比起来，可以和基尔勃和苏利文最精彩的歌剧《天皇》并驾齐驱。

两剧中的局面几乎完全相同，男主角赢得女主角的爱，剧情乃环绕在另外一个女主角之加入做成种种笑料，只不过一剧中是丑陋的卡的莎（Katisha），而另一剧则为美丽的蒂维罗（Diana Devereaux）。

（《引吭怀君》和《天皇》的第一幕的终曲播出，一段一段反复再唱，以指出场面的相同，歌词的互可比美，和技巧与机智的势均力敌。）

但为什么《引吭怀君》是音乐喜剧而不是小歌剧呢？它的音乐丰富：有对位、有简化总谱，和无数的宣叙调。它仍是音乐喜剧，因为它有所有音乐喜剧的发展中的要求：它有优越的美国旋律，角色并不陈旧或古怪——虽然情节有点狂野——而在歌唱音乐上都采用俗语。当然在技术上它从小歌剧借来不少东西，但它的灵魂却是音乐喜剧的灵魂。

所以音乐喜剧和小歌剧的问题也许比你们想像中的要复杂些。例如《画舫璇宫》（Show Boat）是小歌剧。这是寇恩和汉默斯坦所作的一部可爱的作品，它有美国化的主题，但却是描写美国生活的一方面，离开百老汇的观众们的经验极远，而这戏却是为他们而作的。记着纽约是这整个历史生长的花园，我们说美国的主题时，意思也是说这主题对纽约人不是陌生的。《画舫璇宫》是说古老的密西西比河的故事，在那种意义说来它是真正的小歌剧。

此外它用一种高度地方性的方言，并不是我们所说的“俗

语”。请不要误会，我说俗语的意思不单指粗鲁的百老汇方言，我也是指我们所熟悉的、自然的美国语言方式，不是那种浊重的南部方言。用这种标准来说，《画舫璇宫》也是基本上一种小歌剧。《国王与我》、《芬尼》、《卡鲁塞尔》，这些通常称为音乐喜剧的东西都是小歌剧。虽然它们是用百老汇最先进的方式作的，虽运用了所有在趣味和技术上的进展，它们仍然不失为小歌剧。

在音乐上而言，它们也是小歌剧，因为它们不运用百老汇的音乐俗语。换言之，它们不用爵士音乐——城市的爵士音乐，这是美国流行音乐的主要因素。这些戏里面的歌曲比较接近艺术歌，距俚语歌曲则较远。

但另一方面，像波德的《德巴雷是一位淑女》，是一部关于路易十五和德巴雷夫人在凡尔赛宫里的故事——全部是幻想和异国情调。事实上它却不是一部小歌剧，因为它充满了爵士音乐，而由默曼和拉尔用最地道的百老汇土话演出。那是四十四街上的十八世纪法兰西，而它的全部精彩自拉尔饰演路易十五便可见出。此外只要有默曼在里面，没有一部戏可以成为小歌剧，不管她带上扑了粉的假发，或是住在印第安人的小屋中，她总是脱不了百老汇气息。

（选自《德巴雷是一位淑女》的，《噢，啦啦》播出，和选自赫勃特作的《爱莲》的《只有你》相比较。）

通过这种小歌剧和歌舞的技术合并，一种新的东西出现了：音乐达到了一种比较严肃的水平。在音乐喜剧只有歌曲的时候，作为一个歌曲作家便够了。但现在这歌曲作家忽然要被要求做一个严肃的作曲家了。他得写出长篇的音乐场景、

对位法、配器法等等，换言之比只写三十二小节的调子要多得多。轻松和严肃的音乐，两者之间更加接近了。

一位严肃的作曲家比里斯坦（ Marc Blitzstein ），甚至以他的奇怪而独创性的歌剧《摇篮将摆动》（The Cradle will Roch）打入百老汇。而威尔（Kurt Weill）更倾注他从德国学来的全部东西到百老汇，写成了《黑暗中的小姐》(Lady in The Dark)。葛希温自己曾用功地研究对位法和赋格曲，却以他的《波吉与贝丝》(Porgy and Bess)打入歌剧院。这是一部大歌剧，从头到尾都用歌唱，这就说明了葛希温进入严肃创作的境地。

可是我们大部分的音乐剧作家仍然只停留在三十二小节的歌曲写作者的阶段，大部分到今天仍一样。音乐喜剧成长得那么快并不是他们的过失。所以当他们看到自己不能单独完成这大工作时，他们开始召集了一小队人马来帮忙，这队人马也变成了今天一切音乐演出的记号：乐队谱编者和改编人，他们负责写作一切补白、连结的材料、舞蹈、改景时的过门、前奏曲、间奏曲——总之，歌曲之外的一切。

当然一部戏的成败全靠歌曲，但我觉得那队人马所应得的重视实在太少了，尤其是那些助手作曲家，他们把个别的歌曲转为一部完整的总谱，令它听来像是一部“作品”。许多年来他们的名字在节目单中埋在那些鸣谢启事和肥皂广告中。今天他们已比较被人注意了，但人们仍然不欣赏与了解他们所做的工作之重要。

我们既有了这班人马，便可以在戏剧中做一切新的和繁杂的东西——尤其是舞蹈。自一九三六年罗渣斯和哈特上演

《群莺乱飞》(On your Toes) 之后，跳舞作为发展情节的媒介已发展成为一种独立的东西。

在这部戏里，他们为名为《第十街的屠杀》的芭蕾舞作了一个剧情概要。这部剧情概要不但有自己的舞蹈情节，而且能和整个剧情气氛配合。这剧情概要竟要求波查(Ray Bolger) 为自己的生命而跳舞，跳到甚至舞蹈的情节已经终了；因为两个流氓正在包厢等着他一停就揍他。

(选自《第十街的屠杀》的一段跳舞)

这部舞蹈由巴兰陈 (George Balanchine) 编舞，开始了整个舞蹈情节的传统。自从《奥克拉哈玛》、《在城市里》、《红男绿女》之后，我们已习惯于看那些动作舞、爱情舞、决定舞、梦幻舞、消磨时间舞等等。换言之，编舞家如茅美 (Agnes de Mille)、罗宾斯 (Jerome Robbins) 和洁德 (Michael Kidd) 已变得和剧作家、作曲家和导演一般重要了。于是音乐喜剧的整个形象和声音都起了根本的变化。

这很清楚地把我们带到现代。

过去的十五年中我们享受了音乐舞台的伟大时期。在十五年中我们完成了青年期而进入壮年期。在这期间的一些作品已经成为年轻的古典了：《老友祖埃》、《飞燕金枪》、《奥克拉哈玛!》、《南太平洋之恋》、《红男绿女》、《吻我吧，凯第》。有人说这突然的猛进是由于我们空前的繁荣，其他的人则说这是由于我们在世界上著名的特质：美国的技术知识。

对这些理论我并不太喜欢，因为他们没有想到最基本的原因——创作的精神。那正是我们的音乐喜剧成功的原因：它们极端地有创作性。每一部分都是令人惊奇的没有人知道下

一次会有些什么新的花样、手法或作风出现。我们创作的精力和创作的人似乎永没有止境。葛希温、哈特、寇恩、余曼死去了，但他们并不是没有承继者。罗渣斯找到了新搭档汉默斯坦，伊拉·葛希温则有一个天才横溢的亚兰（Harold Arlen）。

然后又一位伟大：法兰克·路塞。似乎五分钟后又有两个年轻的路塞：罗斯和亚特拉，他们写出法兰克作风的东西。一部了不起的戏《芬尼安的彩虹》介绍了新进的兰尼（Burt Lane）。罗默（Harold Rome）、舒华滋（Arthur Schwartz）和斯坦因（Jnle Styne）都作了动人的贡献。兰纳（Lerner）和罗维（Loewe）合作先给我们《绵绣天堂》（Brigadoon），更在《卖花女》中得到空前成功。柏林、波德、罗渣斯也仍然活跃着。我们简直在天才中游泳着。

天才改变了一切。例如天才使罗渣斯和汉默斯坦采取了大歌剧、小歌剧、歌舞、杂耍和其他的一切，而把它们溶合成为一种很独特的东西。这些东西之中最好的例子恐怕是《南太平洋之恋》，很多人认为这是我们的音乐喜剧中的超级成就。好像一种新的品种从过去的互相杂交产生出来了。

当海蜂队队员唱《没有什么像女人》，或当纳莉唱《我决定把那男人从我的头发中洗掉》，它们是我们最佳传统的音乐喜剧。但当“血腥的玛丽”唱《巴里，嗨》（Bali Ha'i），它也是最佳传统的浪漫小歌剧。它们工作得就像魔术，圆滑而绝对内行。再也看不见混杂，生硬的拼凑，或把事先作好的歌曲，不管合适与否，一律胶接起来。

试比较在《噢，凯儿！》里歌曲配合的方法和在《南太平洋

之恋》中《一个迷人的黄昏》如何插入。这歌发生在第一场，纳莉和爱弥堕入爱河，但不十分清楚他们是否应该这样做。在彼此进一步了解的过程中，她对他刚唱了：《一个斗鸡眼的乐观者》表现她的个性，——唱完之后，她说：

演员道白：

纳　莉：你还要知道别的关于我的事情吗？
爱　弥：是的，你说你是一个逃亡者。当你加入海军时，你逃避什么呢？

作　者：

在这里，乐队在不知不觉中插入，暗示我们她的情感。

演员继续：

纳　莉：天呀，我不知道。其实更像是奔向什么东西。我想看看那时世界像什么——我的意思是说除了小石城之外，我想见见不同的人，看看我是否更喜欢他们。而如今我发现了。
爱　弥：你喜欢喝点酒吗？
纳　莉：我很想喝一点。

作　者：

在倒酒的哑场中，奇迹出现了。罗渣斯和汉默斯坦利用这对爱人的暂时分开中，插入一段双重的独白，每人唱出他或她的感想，但那不是歌曲又不是朗诵。然而两者的功能都

能胜任。

纳莉和爱弥唱独白：

纳　莉：不知我会觉得怎样，住在山边，望着海洋，美丽而宁静。

爱　弥：这正是我需要的，这正是我渴望的，一个年轻而微笑的人，爬上我的山头！

纳　莉：我不相配；我可能令他生厌。他是一个有教养的法国人，而我却是一个小笨蛋。

爱　弥：比我年轻的小伙子，军官和医生们，也许追求她——她可以慢慢挑选。

纳　莉：奇怪我为什么觉得头晕眼又花？我像一个小女孩等着要跳舞。

爱　弥：我现在可以问她吗？我像个小孩子！她会怎样回答我？我有机会吗？

作　者：（乐队继续演奏）我们现在实实在在是在歌剧的立场了，因为情节用歌唱推进，而在这里比对白更好。但现在怎样吗？两个情人站着，手拿着白兰地，紧张、爱慕而斗争着。这并不是由歌唱或对白告诉我们，而是由乐队更加雄辩地道出。

（乐队单独奏出直达高潮。）

作　者：（乐队渐弱之后）我们被准备好去接受那"主题曲"了。在音乐上面再几句话以后，便引到了《一个迷人的黄昏》的唱出。

(爱弥唱《一个迷人的黄昏》。)

你可以看出这是多么小心地在编织着。没有比一句对白之后——砰一声，歌曲突然而来，更笨拙的了。他们用丰富的音乐准备好才唱。我们一直在音乐中打转，有时唱，有时加强，有时只有乐队，所以当主题曲来临时，便没有从对白突然转到歌曲的生硬，像从前那般。而这是由我们的老朋友宣叙调做成的，一种新的宣叙调，基本朴素的美国歌曲形式，造成一种可爱的双重独白。我们的美国会话并不喜欢宣叙调；因为它太富节奏，而且押着重音而不能自由流利。但罗渣斯和汉默斯坦运用了一种新的像歌曲般的宣叙调，却能用歌唱去发展情节，而不显得太歌剧化得滑稽。我们的音乐喜剧再向歌剧迈进了一步，但却是用我们自己的方式。

所有这些说明了什么呢？就是：美国的音乐舞台已走过了一段遥远的路程，从大歌剧和歌舞借来一些，又从小歌剧和杂耍学到另外一些——把这些东西混合起来造成一种新颖的，向着歌剧稳步前进的新形式。

某些因素可能在某一部戏中被强调，而另外的因素在其他的戏中被强调。例如《奥克拉哈玛！》是一部西方剧，而极接近小歌剧，但《飞燕金枪》却是一部西方剧，而且是纯粹的音乐喜剧。问题又是俗语：《奥克拉哈玛！》是用地道的西部口语，但《飞燕金枪》却用一种沉重的属于纽约的口语。前者运用了牧童的音乐，而后者用爵士音乐及印第安人来说明故事。相同地，法兰克·路塞的卖座戏《最快乐的家伙》接近大歌剧，但同一作者的《红男绿女》却是纯粹的音乐喜剧。《卖花女》由于它的主题，必然靠近小歌剧，而《该死的洋基》（Damn

Yankees）由于它的主题却必然远离小歌剧。

然而它们虽有不同，却都够资格称为“音乐喜剧”，就为了一种共有的因素：它们同属于一种艺术，从美国的泥土生根，从我们的方言、我们的节拍、道德观念、活动方式而来。从这些东西里产生了一种新作品，有人说它们是一种新歌剧的先驱，但也有人说它们永远不会，因为它们不是艺术，也只为了供给轻松的娱乐而已。我自己作为一个自由主义者，可以看到两方面。我们愿意永远看着那些美丽的女郎的行列、滑稽明星和疯狂的乐队。

但我们在这趋势中更有一些别的。我们现在的历史处境正像在莫扎尔特来临以前的德国音乐舞台一样。在一七五〇年，最富吸引力的是所谓“吟游组曲”，那是当时的《飞燕金枪》和它的滑稽明星等等。这种流行的形式由于莫扎尔特的天才而向前飞跃。《魔笛》究竟也只是一种吟游组曲，不过那是由莫扎尔特作曲的。

我们现在的地位也是一样，我们所需要的只是让我们的莫扎尔特产生出来。如果他真的到来，我们一定不会再有《魔笛》之类；我们有的将是一种新形式，也许称为“歌剧”也不太对。这样动人的故事一定得有一个动人的名字。而这事情也随时可以发生。如今在历史上仿佛是我们的时代，好像这是历史上的必然，在需要的时刻，给我们丰富的天才。

（全篇在波德的《吻我吧，凯第》中选出的《又一个开场，又一部戏》的演奏声中结束。）

现代音乐介绍
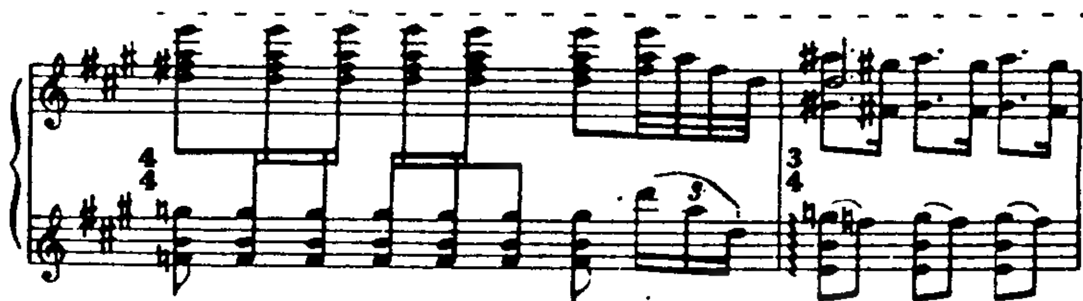
（一九五七年一月十三日电视广播）

伯恩斯坦：

这是正月里一个星期天的黄昏，宁静而舒适。我们将要听些美丽的音乐。这立刻令人想起一种情景：暗淡的灯光，你喜爱的椅子，一杯啤酒，一枝香烟，温暖宽大的拖鞋——总之，无忧无虑十分闲适。现在音乐来了：

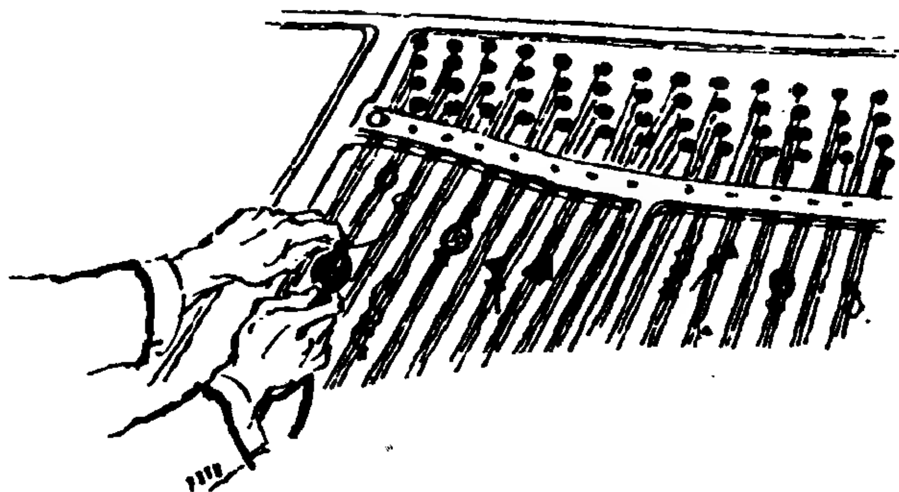
乐队，狂野地：

Presto ♩ = 144



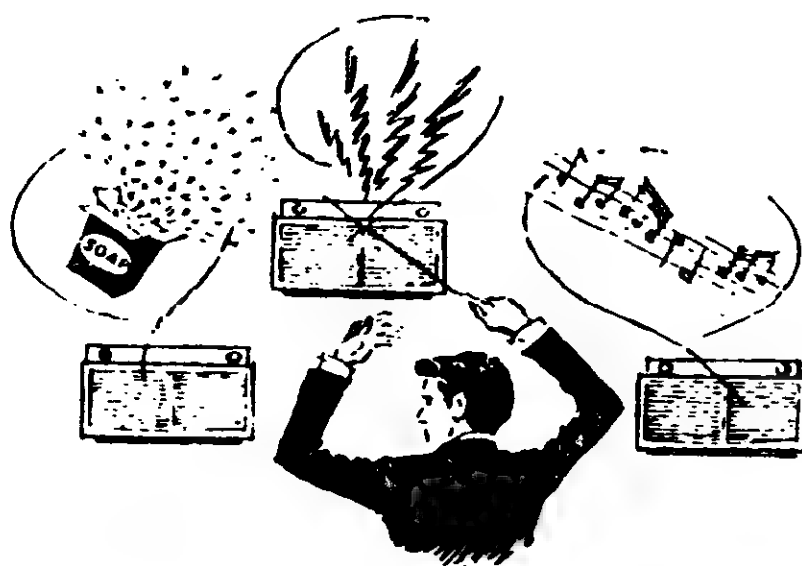
请你不必跳起来喊道："神经病的现代音乐!"它不会咬你。那只是音乐，而且还是关于一只小夜莺的动人的音乐。史特拉文斯基的《夜莺之歌》并不是作来恐吓或扰乱小市民，或引人打架。它是使人入迷，娱乐人们，并要使人愉快和感动。

但在我们的近代艺术中也有一些所谓先进派，我们试图惊吓别人，和只为了创作而创作。例如有某些作曲家为"改造钢琴"而作曲。这种钢琴是把里面塞满了各种稀奇古怪的东西，包括了螺丝钉，用来改变钢琴的普通音色。这种钢琴的里面看来有点像这个：——



又有一种音乐家通过电子把人造的声音录在声带上。（电子音乐是把一部电子频率发电机发出的声音，以直接混合的手法录到声带上去。它的材料是纯粹的基本声——即没有泛音的声音，用频率、振幅和持久加以规定。它可发出一种相当令人毛骨悚然的声音。）

此外又有一种作品称为“不可预测的音乐”。例如用几只无线电收音机组成的乐队所谱成。例如开治（John Cage）所作《为十二只收音机作的幻想风景图》就是一例。（总谱写出电台的波和音量，结果，所得的是一种耦合的声音。这也可以听起来毛骨悚然，惊恐甚至疯狂地刺耳，这要看某一电台和另一个电台在某一时刻同时在播些什么。不管怎样，听起来一定很《摩登》）



和这些最撒野的试验作品比起来，史特拉文斯基的《夜莺之歌》便显得驯服而且像一就是像音乐了，但它仍然是现代音

乐。

什么使它现代化？为什么你们当中很多人憎恨那些使它现代化的东西呢？让我们试找找看，也许你知道了你所憎恨的东西以后，你可能少恨它一点，或者至少你可以有理智地去恨它。说不定你会开始喜欢它，或者继续恨它，这是你的民主权利。

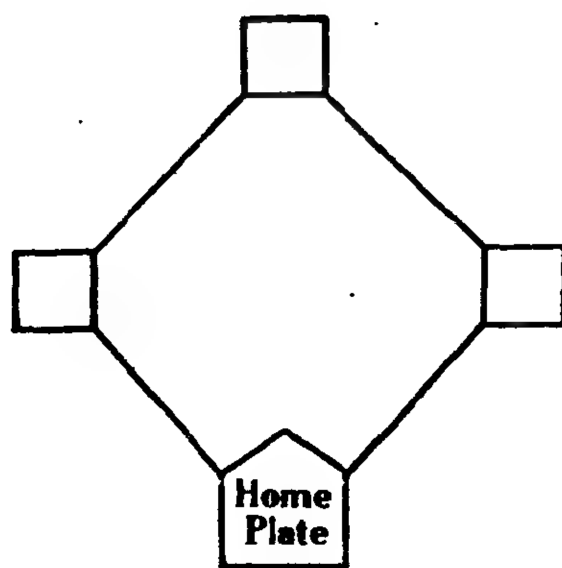
然而事实上很多人不喜欢现代音乐。他们说："不，我忍受不了那种不协和与噪音。我也许是有些旧头脑，但我憎恨不协和的和音。它是多么刺耳而且又没有旋律。这是我们的时代的标志，我们的机器时代，我们的神经错乱，城市生活的疯狂节奏，汽车，汽车，野少年，犯罪—"诸如此类。

他们真正的问题其实是："美究竟怎样了？我们从莫扎尔特和柴可大斯基所认识到的那种美？"难道现代的作曲家忘记了美吗？哪一个现代作曲家都会告诉你，他的艺术目标和莫扎尔特及柴可夫斯基完全一样：创作美的音乐。事实上除了收音机交响曲以外，他的作品只是他所承受的音乐的自然延长而已。同样地所有过去的大作曲家，在当时被认为革命性的也只不过延长他们接受下来的音乐传统而已。

但是有一种改革的确发生了。这改革也许可以解释为什么那么多人问这个问题："美究竟怎样了？"这改革有关调性(Tonality)，要了解这些我们得先了解调性的意义。

调性的意思是说音乐里面的一种特质，某一个音被当为主要的音—称为主音(Tonic)，其它所有的音都依靠它。

如果你想像垒球场，把主垒作为主音，你立刻可以明白我的意思：

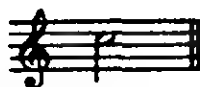


主　垒

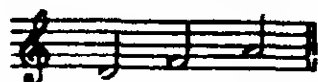
其他的三个垒和主音不同，但却与它有关。一个球员可以顺着垒的次序跑，或者可随意跳过当中的任何一垒。但重要的却是最后一定要回到主垒，回到我们的主音。

例如，我们以C音为主垒：

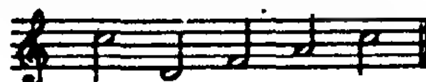
在钢琴上弹：



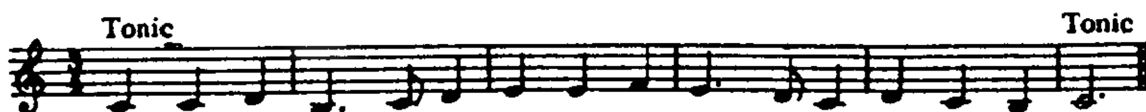
这三个音可以作为其他三个垒：——



然后我们又回到主垒上：——

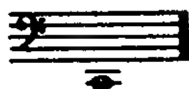


在《亚美利加》一歌中，我们从主音出发，再转折过其他的音——其他的垒，然后又回到主音。
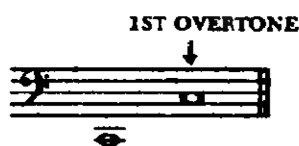


这是怎样发生的呢？是否有人生硬地去规定主音和其他音的规则呢？绝不。它们是从一条基本的物理定律上发出来的。这定律说：当一个音发出时，以C音为例：——

在钢琴上弹：

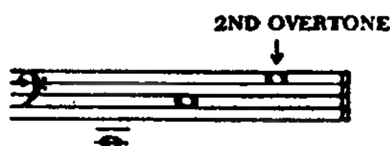


它并不是当时唯一被听到的声音。这个C音是由许多其他同时发出的高而弱的声音所造成的，这些音称为泛音列（overtones）。

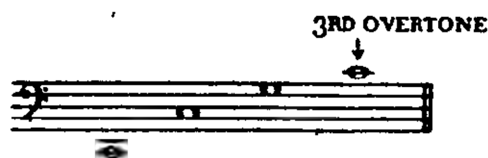
你觉得很惊奇吗？但那是真的。这就是说每次当你听到那低C音时，你也同时听到一长系列的泛音，不管你有没有想到。第一个泛音一定也是C音：



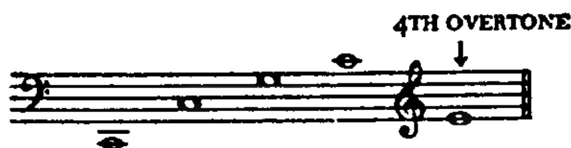
第二个泛音是G，比第二个C高五度：
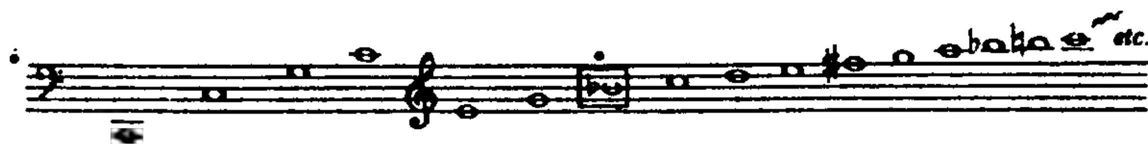


然后来的又是C，再高一个四度：



然后是E，高一个三度：——



这样一直继续下去，音与音的距离愈近，直至人耳不能再分辨得出，高到人耳听不出来。①



让我们做一个简单的试验玩玩，看看是否可以听到个别的泛音。把中度C很小心地压下，压到使它发不出声音来，然后用力弹低一个八度的C音，并立刻放开。当低的C音放开时，你听到的是什么？上八度的C！还有点像变戏法，因为你其实并没有"弹"这高音的C，只弹低音的C。你做的就是放开了上一C音琴弦的减音绒部，这使它作为低一个八度的C的

---

① 事实上这个音比我们现代的平均律调音的钢琴上的降B要低一点。它在于A和B之间，在这一系列之中其他某些音也是这样。但要解释这现象，须要另外一套节目来解释十二平均律音阶。

第一个泛音而起共鸣振动，同一的试验可用来做那低音C的其它泛音之用。

这个试验是非常重要的。这是说明每一个音被弹出时，不单只发出那个音的本身，也另外发出了它的全部泛音系列。（显然地，弹的音愈低，也会发出愈多的泛音来。这也是低音为什么比高音丰富的原因：低音包涵更多可听到的泛音。）
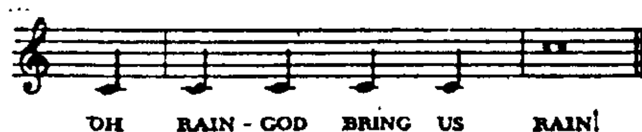
现在让我们想像原始人和他的第一次音乐经验。当然地他首先尝试的音乐是唱歌，而那又是用同一个音。有点像这：——

作者唱：
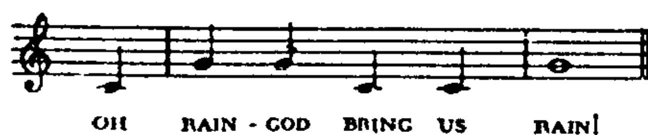


但在唱时，或当他听到这一个音时，他自动地听到那音所包含的泛音。当他的听觉变得尖锐点时（不知经过了多少年！）；渐渐他就会察觉到这些泛音，并且开始唱他们。
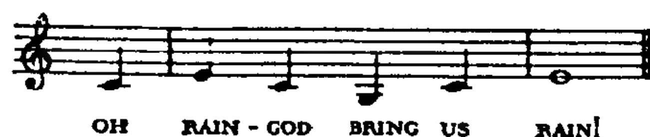
从这些东西里他造成音乐的形式。这样我们可以想像同一的祈雨文从一个音进展为两个音，只要他能抓住第一个泛音：——



然后当他听到第二个泛音时，他也许会唱：



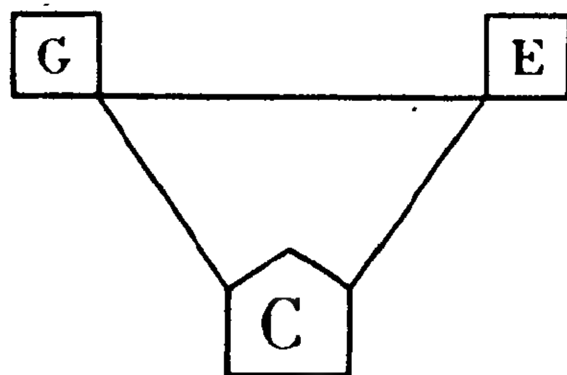
再加进次一个最高的泛音，第三度：



音乐的语言这样就有包含三个音的伟大语言，造成了“主和弦”
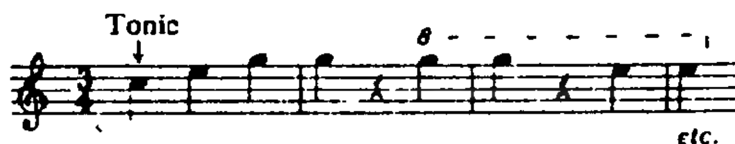


——这是我们的音乐文化的基本。我们还没有完成一个垒球的四角，但最少我们有了一个三角了。



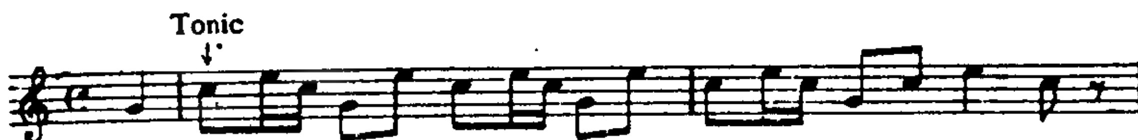
——以主音为主垒，主和弦的其他两个音作为另外两个垒。从这一个和弦，很多我们最熟悉的旋律都由此产生，例如《蓝色的多瑙河》——

弹钢琴：
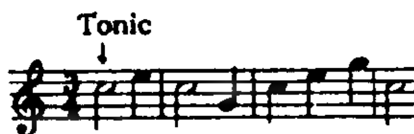


或者任何的号角调子：——

喇叭：



或者《英雄交响曲》开始的主题：



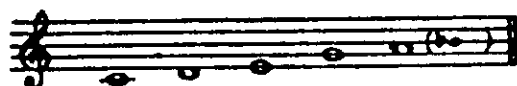
每一次你都可以听到只有一个主要的音，这就是主音。



稍后音乐的语言中便有了五个音：——



——就是泛音系列中开始的五个音，从这里又产生了一种原始的五个组成的音阶——我们职业中所谓五音阶(Pentatonic Scale)。

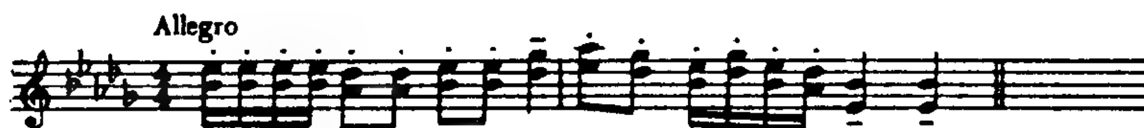


这五个音几乎是全世界所有民歌的基础。钢琴上五个黑键（以平均率的方法）正和这五音音阶吻合：——
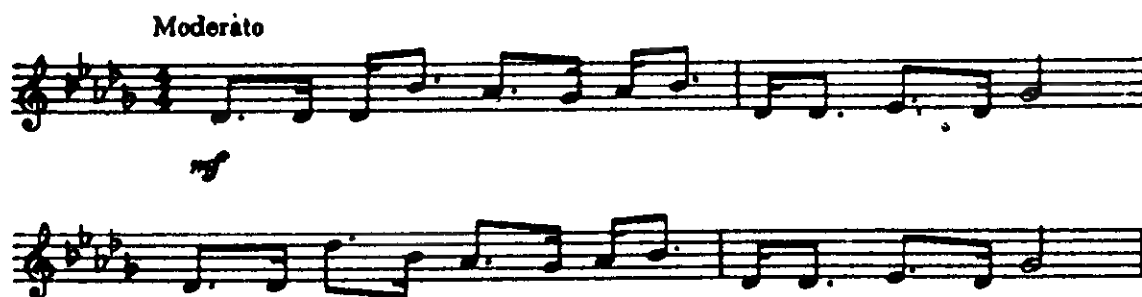


单用黑键你可以弹尽一切种族的民歌，例如中国的：——
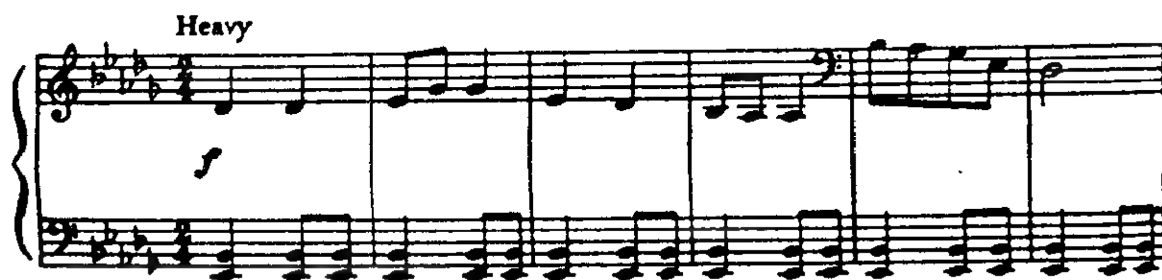
作者弹钢琴：



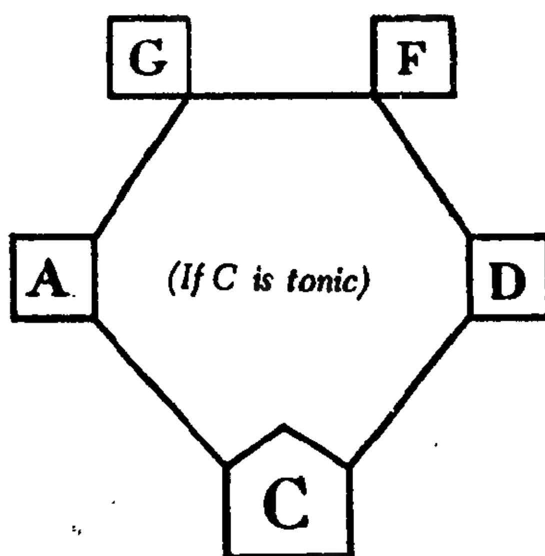
或苏格兰的：——



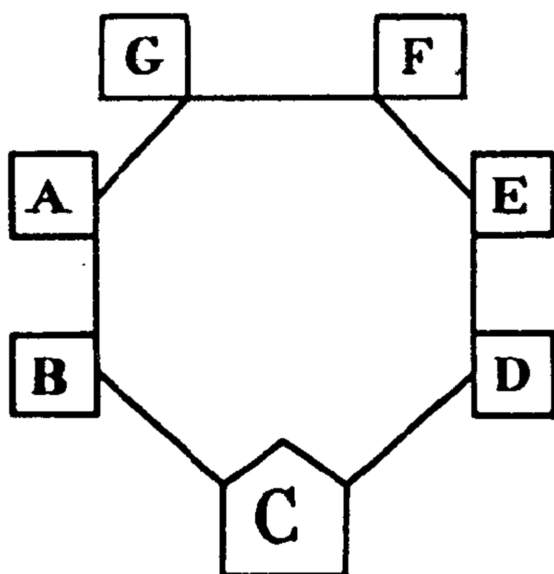
或美洲印第安人的



或其他的一切。换言之，我们现在不单有了一个四角形，而有一个五角形，它包含了一个主垒和四个其他的垒。



文化愈进步，更多的泛音被加了进去。举例而言，在希腊文化的全盛时代，音阶不只有五个音，而有七个音。这样我们的四角形便变成了七角形，包含一个主垒和六个其他的垒。



但是，我为什么要告诉你这些呢？你以为我们在讨论现代音乐，而我们却在谈着古代希腊音阶。

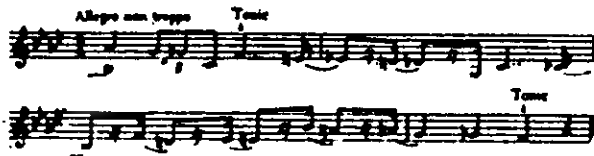
别以为我的神经有问题，这里头倒是有条道理。我想帮助你们了解的是，作为一个音的制度，西方音乐的成长过程，在这制度中总有一个基本的音，一种主音中心，作为连系其他一切音的中心，不管我们讨论着的是旋律或和声。这样当你考虑过去三百年的音乐时，有十二个音可以使用：——



你可以明白，在这十二个音当中有一个是音的中心，它是主垒，比较的标准，休息的地方，一个焦点、轨迹，但不管怎样，总是你要回去的地方，你怎样杂乱无章的跑过其他十一个垒并没有关系。①
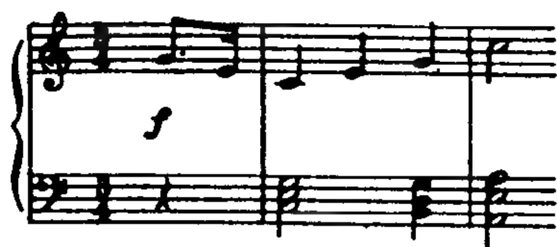
---

① 例如萧斯塔科维奇（Shostakovich）的《第一交响曲》的第一主题。
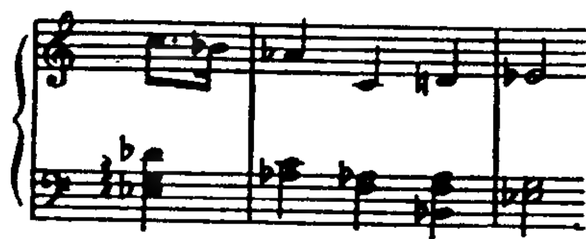


我们一有这十二个音阶可用——我们称为半音音阶——音乐的进展便变得愈来愈自由地把它们合起来，这样新的和声和奇怪的转调法便层出不穷。
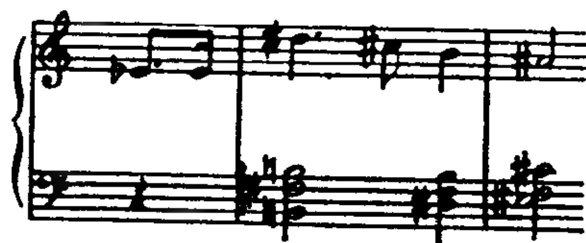
"转调"可能你听起来很富于幻想和技术化。但事实上它相当容易理解。它只说明了从一个调转入另一个调，或从一个调性(Tonality)转入另一个调性。举例来说，我以C调开始弹《星条旗歌》：
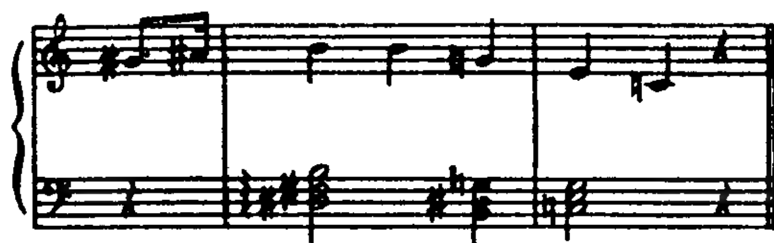


忽然转入降A调



又转到B调
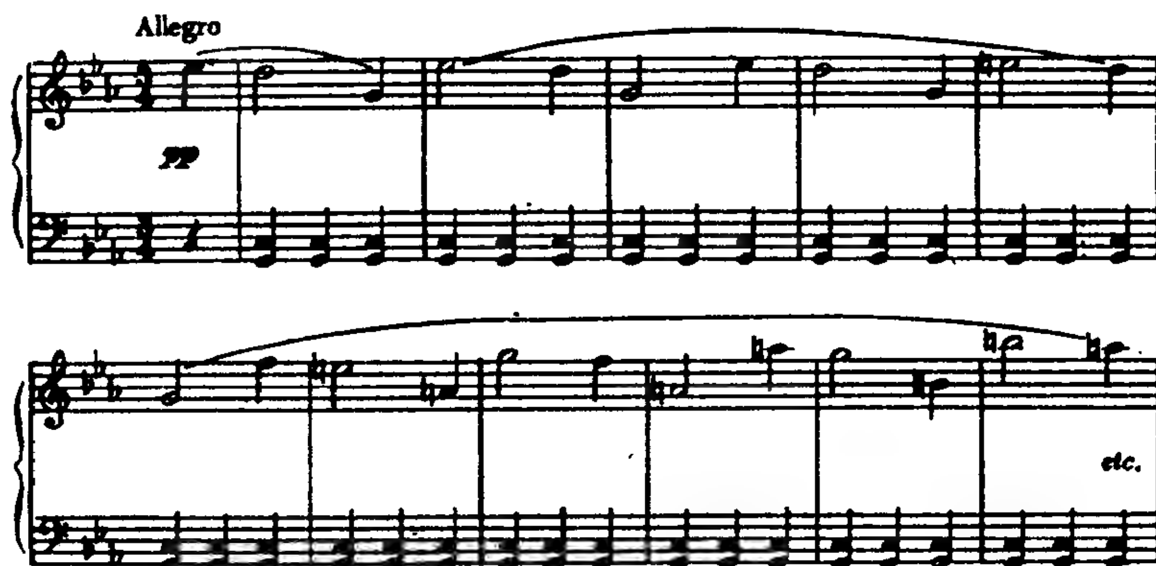


再回到C调
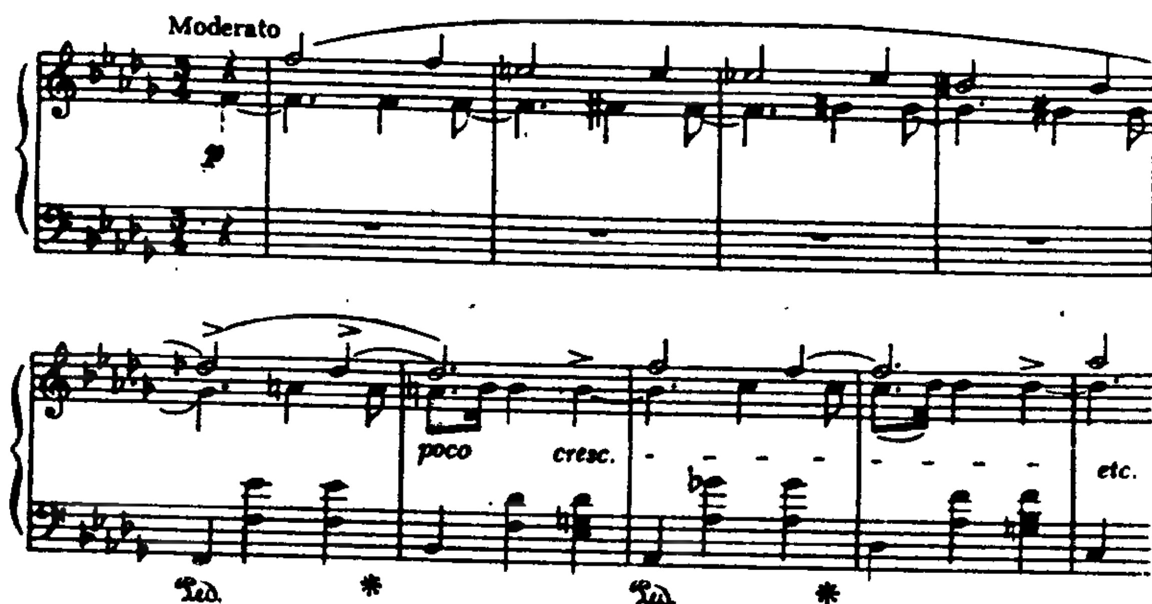


——即主垒。我从C调离开，然后又经过转调回来，为什么呢？只是为了寻求变化。这是音乐发展中的一条线索。作曲家如果老是停留在一个调上，不久就会觉得厌烦，他们自然开始不安定地从一个调性浪游到第二个调性。不久他们便一心一意想获得音乐的丰富和变化的各种新方法。每一个主要作家都把这发展推进一步，使得音乐世界的裁判员于混乱和愤怒中大惊小怪。批评家们对于贝多芬的《第五交响曲》大叫："不协和和弦！"

在钢琴上弹：
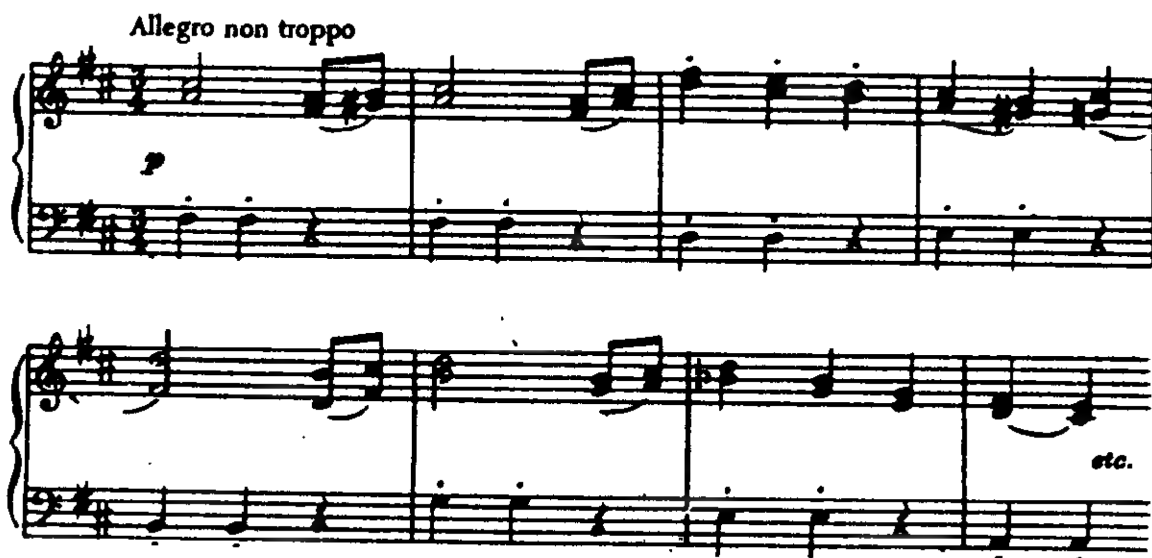


"足以震破最迟钝的耳朵的不协和和弦！"他们说到。对于

萧邦的《马祖卡舞曲》:



他们说:"刺耳的不协和声音。"对于勃拉姆斯的《第二交响曲》,也有人说:"听来好像勃拉姆斯可以不时多放些旋律到这部作品里去。只要断断续续加一点求其有一些变化。"

钢琴:



"多一点旋律",诚然!

但这正是我们今天听到关于现代音乐的批评,没有旋律,那么不协合!现在正是我们要看看这些话是什么意思的时候了。

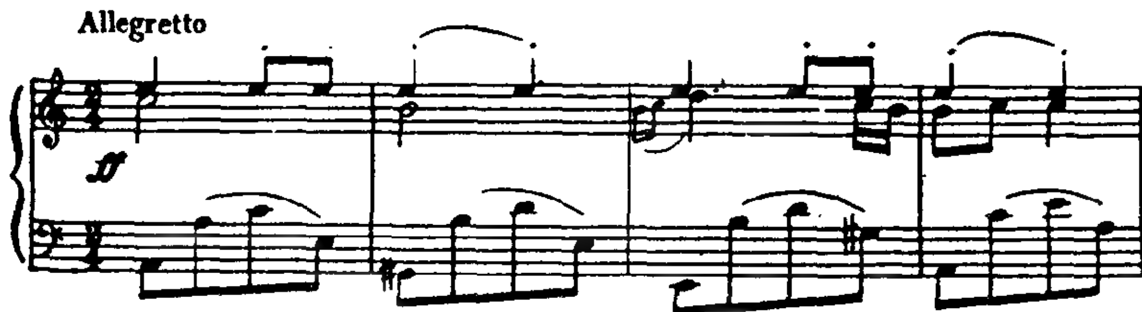
先说旋律。它究竟是什么?旋律是一连串的不同的音,被组织起来以产生一种有意义而可以记忆的效果。但音乐的意义本身就是很难捉摸的东西。我们所能说的只是一连串的有意义的声音是一种令我们向某一方面或另一方面感动的声音,一种似乎有艺术真理的声音。但如果济慈(Keats)所说"真理就是美"是对的话,那么任何使我们觉得艺术上真实的旋律,也必定是美丽的旋律。
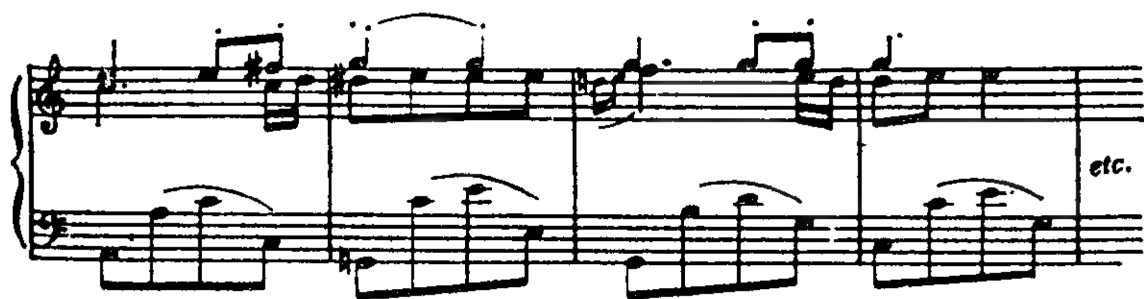
我们刚才听的萧邦的《玛祖卡舞曲》是美丽的——没有人可以否认。但贝多芬《第七交响曲》的这段旋律又如何呢?



那不是一段很美的旋律吗?它几乎只钉在一个音上面!但全世界的人都认为它是美丽的。可是它并不美——这就是说,就旋律本身来说并不美。但它是伟大的真理的一部分——一段有意义而艺术的构思:
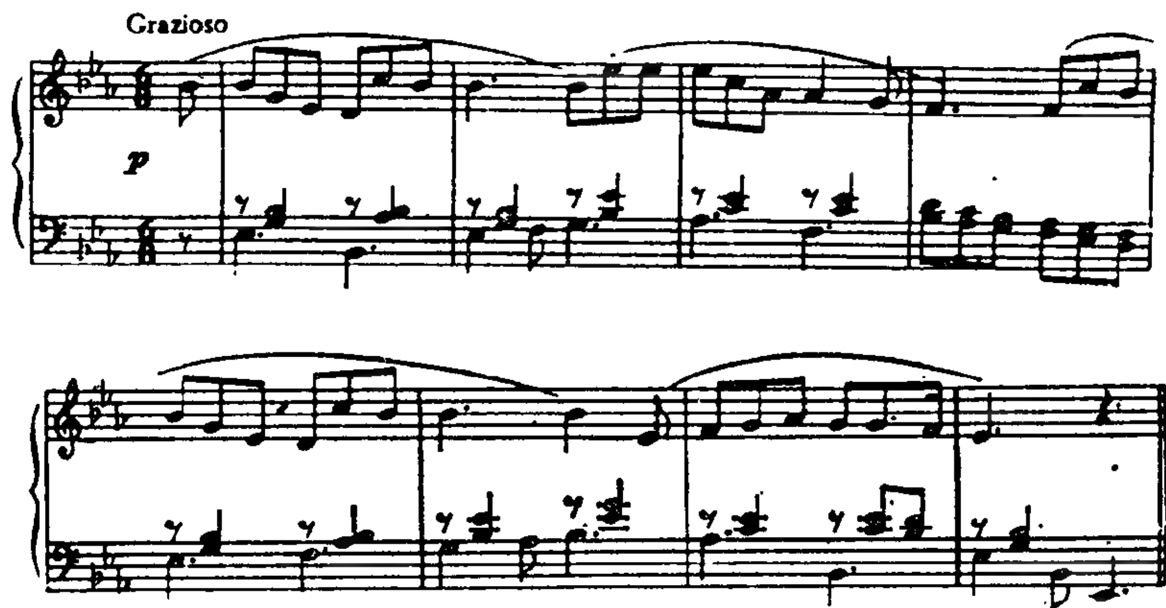
乐队:





所以人们说美丽的旋律时，他们的意思并不是指旋律，而是指曲调，这完全是另外一回事。例如奥芬巴哈下面的曲调简直是此曲只应天上有：

作者弹琴：



但你永不会把这和贝多芬放在一等级，假如以单纯只是美的一方面而论，甚至前者比贝多芬的音调更要美丽些。如果你说你不喜欢现代音乐是因为它没有旋律，你还是小心点好。这也许并不是你真正的意思。
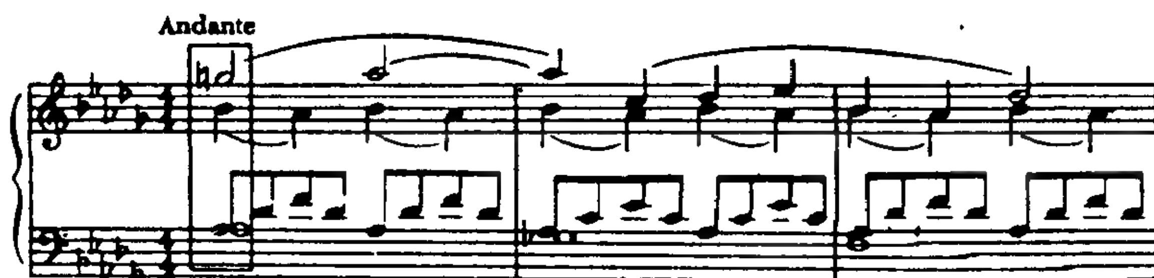
好吧，那么不协和和音是什么呢？这是像“旋律”一般被人随便用的险恶词汇，用来解释音乐上的厌恶。但事实上你所喜爱的音乐没有不协和和音便不能生存。不协和和音是音乐表情中最基本的一种，因为不协和和音（就是指在某一个和弦中本身所没有的音）常常是在那一和弦中最富表现力的，恰恰就是因为它不属于该和弦。

让我们拿柴可夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》中著名的旋律为例：
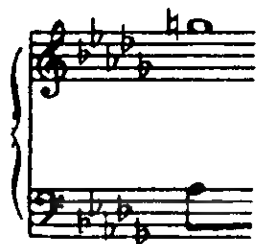


它事实上以一个凶猛的不协和音开始：——

乐队：



它创造了多厉害的紧张力度：——
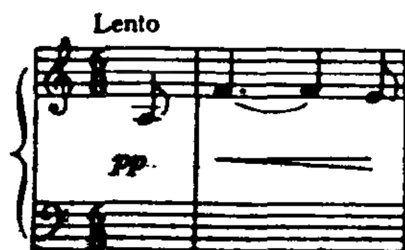


——而当它解决时又带来了多么喜悦的宽慰。



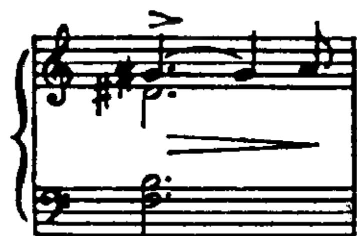
所以你可以看出不协和音也是相对的。它的发展，和转调及新和声等等一同不断地给音乐带来了更多更大的表现力量。

到华格纳写《特里斯坦与伊索地》(Tristan and Isolde)乐剧时，这种表现力达到了从来未有的最高峰。在这剧里开始几个小节中，华格纳已造了一种不协和、富表情、半音阶化而且从一调漫遇到另一调的转调法，使得那些可怜的听众失去了音调的方向。他不知道自己在哪里，他要找主垒，却极端困难。在这音乐里我们在何处呢？我们游离在充满香气的云层中，在一种没有完成的欲望的空气中飘荡着。看看下面的旋律，它渴望着向上飞：

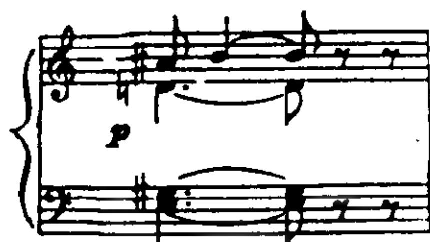
弹琴：
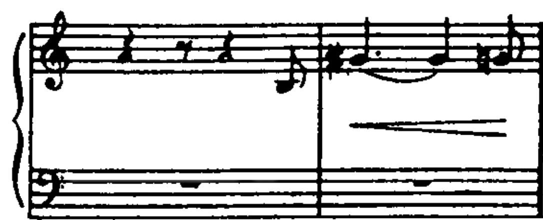


然后碰在极度的紧张中：



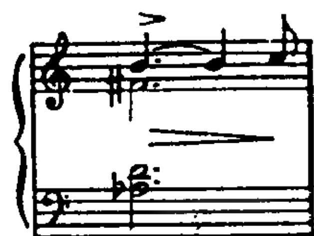
才得到解决：
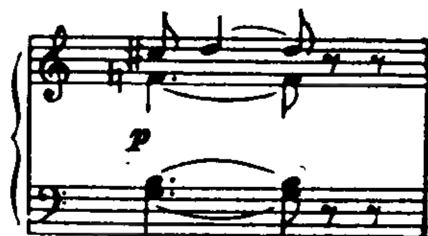


但它只是被解决到另一个未解决的和弦而已。停了一会儿之后，它又再试向上飞：



然后又是期望的刺激：
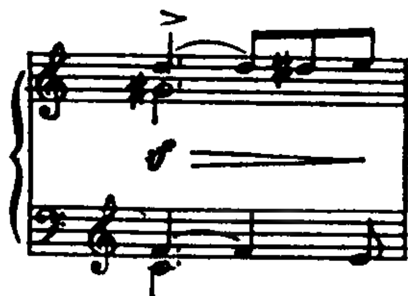


又再到未完成的解决：——，
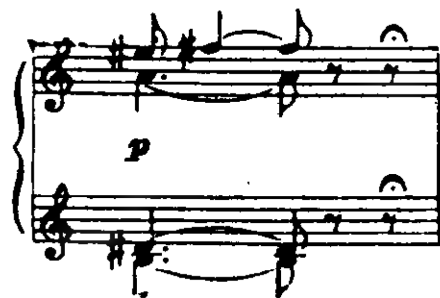


停一会，我们又再度被吊起，又再向上行：



再来一个刺激：



然后又进行至"未解决"上：



我们在哪里？在无尽的不固定调性的海洋上飘浮着。

你可以看到这十二个音现在开始获得几乎同样的重要性。它们生活在一种民主的无政府状态中，而不是在由一个确定的主音所管制的有组织的社会，像在巴哈、贝多芬和勃拉姆斯的作品里一般。这样，华格纳留给这世界的遗产是一种广泛的混乱。
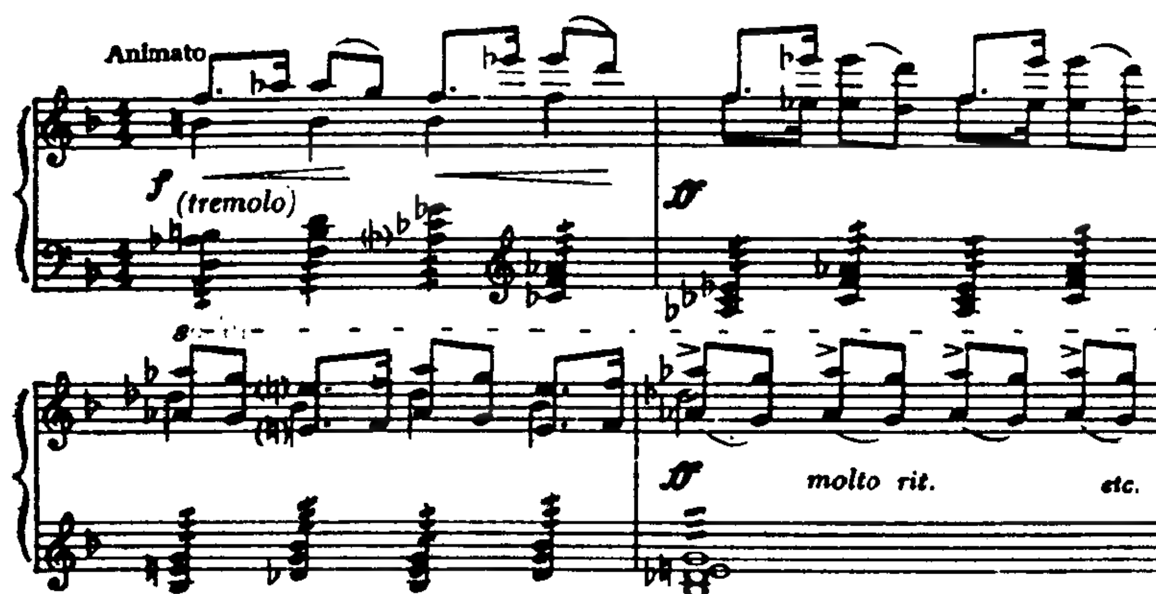
如果你是华格纳之后的一个可怜的，受封爵上衔的作曲家，你会怎办呢？你不得不置身于小得可怜的地盘上，因为看来已经没有什么剩下来可写了。音的进行变得那样自由，好像已没有什么自由可以争取了。自《特里斯坦与伊索地》之后，没有什么再令人惊奇的东西了。

对于这可怕又神妙的音乐史的片断，反应纷纷不一。但也由于这种反应，不管它是好是坏，我们今天才有所谓现代音乐。

从这危机便引起了一个大分裂，这分裂在音乐世界中一直持续到今天，大家在争论着调性是否仍有效呢？所有二十世纪的作曲家都可被分为两个阵营：就是无调派相信调性已经退化到毫无用处，他们敌视其他一切为保持调性不惜牺牲一切而奋斗的人。

让我们先看看那奇怪而神秘的无调派世界。它是在一九一〇年左右由一个名叫舍恩堡（Arndd Schoenberg）的天才创始。舍恩堡从华格纳的传统开始，相当稳固地植根于《特里斯坦》。他第一部出名的作品是他在二十五岁时写的一部弦乐六重奏，名为《梦幻的夜》，在这部作品中，他比华格纳更要华格纳化。当你听到他的华格纳式的痛苦和渴望时，看看你能否听到华格纳式的转调在破裂着。
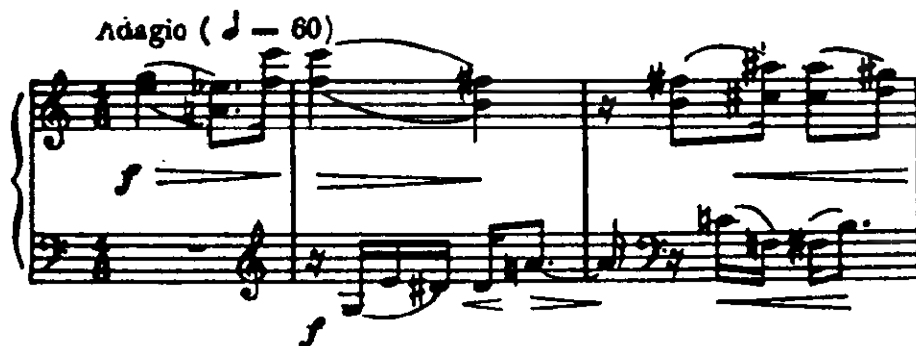
弦乐六重奏：



材料很美丽，但舍恩堡却走进了一条死路，他把调性伸展到痛苦的极端，以致他不能再伸展出去，除非他真把调性撕为碎片。所以他就着手撕毁它，把它全部破坏。结果便产生了"无调音乐"——一种全没有调性感觉，没有主垒，没有副垒要跑的音乐，仅仅只是用十二个音的音乐。它听起来有点像这样：

弦乐四重奏：

OP. 30, NO. 3—MVT. II.



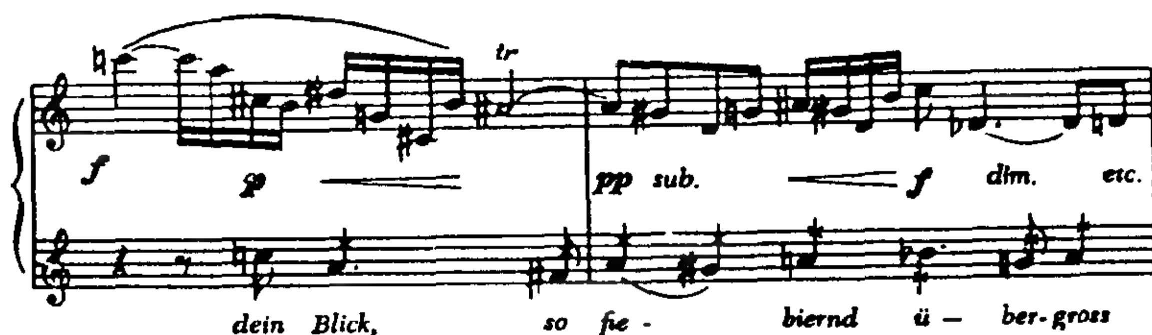
你可看得出这一定是《梦幻的夜》的下一步吗？事实上这两曲非常相似，不同的只是第一首有调，而后一首无调。但它们是同一种材料做的，有同样的痛苦的跳跃，和狂暴的紧张。这一切在心理上和舍恩堡当时的维也纳是配合的，在同样的中欧制造下意识的工厂里，产生了弗洛伊德(Freud)以及表现派的绘画和梦呓的诗歌。

在一九一二年，从这混乱的世界中，产生了舍恩堡的古怪的歌曲《有病的月亮》(Pierrot Lunaire)。这些歌永远使我感动，但也使我有点恶心。这也是正确的，因为这歌正是描写一种病症，月明病。在这歌的当中某处，你极想跑去打开窗子，呼吸一口健康而清洁的空气。但这也正是它的成功之处。这歌只用一支横笛作伴奏。唱的人也不是真正的唱，而是用一种称为“讲唱”(Sprechstimme)的方法，这是连唱带讲，也有些呻吟。这首歌的名字《有病的月亮》起得非常妥贴。

歌声及横笛：

Du näch - tig to - des-Kranker Mond

dort auf des Him - mels schwar zen pfühl,



这是自由无调派的声音。但舍恩堡既生于德国文化的传统，永远不会满足于这种没有规律的做法。作为一个德国人，得有个系统。于是他用一种崭新的写作无调音乐的方式，以代替被扬弃了的有调方式，这叫做"十二音列"，它担保你，不然原款退还，作无调音乐时，不会有任何像调性的东西爬进来的危险。基本上这很简单，你先拿半音阶的十二个音：



然后随你高兴用一个武断的方式排列起来。这叫音列(Tone Row)，它听起来可能像这样：

作者弹琴：



这音列被用来代替一个音阶，作为任何一个乐章或曲子的基础。你得要懂得怎样以对位方式来运用这音列，前进或后退，里翻外或上倒下。它可能变得很复杂。甚至没有一个主音的

基地可以滑回去。

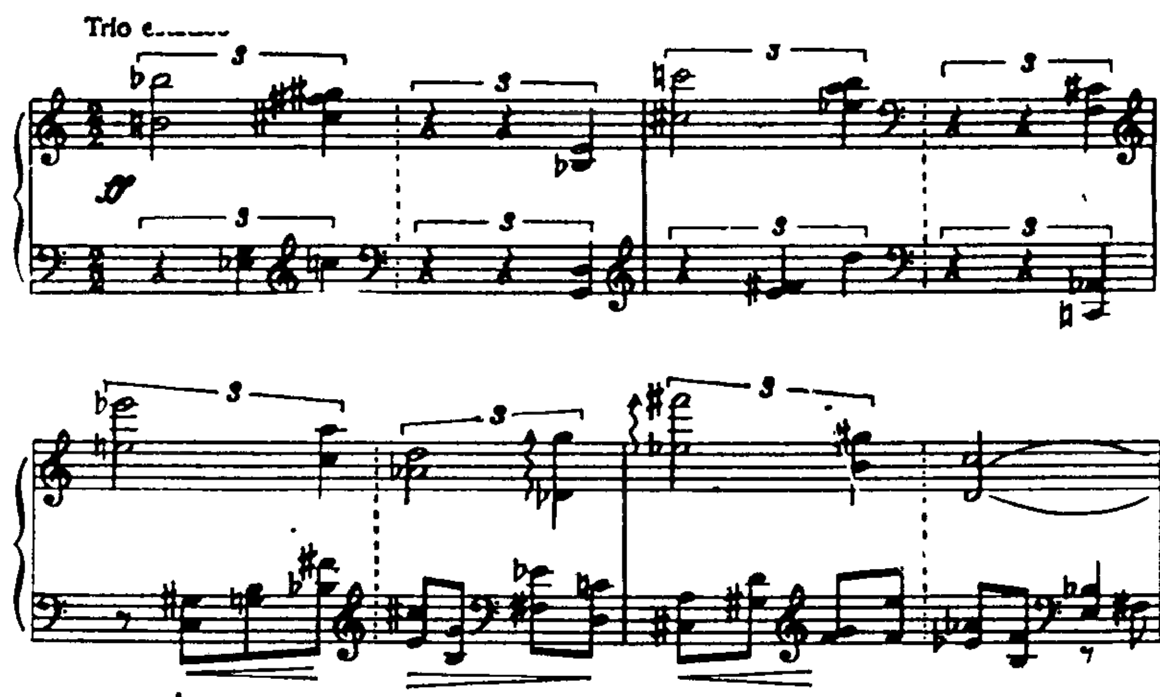
第一个问题：这种音乐既否定了调性，是否也否定了一条基本的自然法则呢？
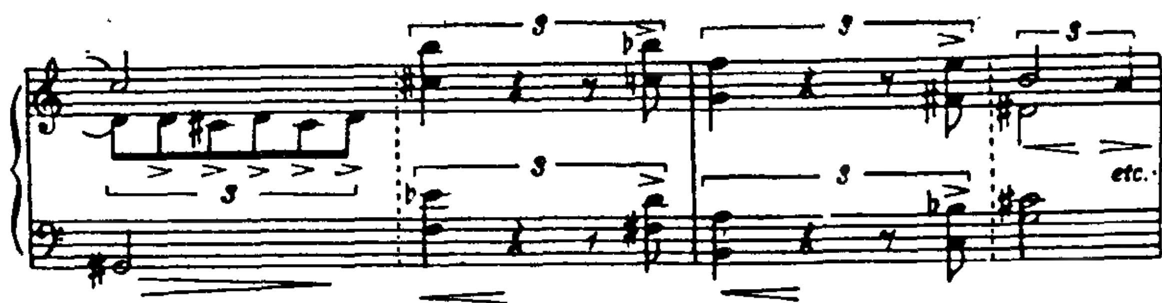
第二个问题：人的耳朵是否已经准备好了听这些东西？

第三个问题：就算耳朵可以听得进去，心灵是否会受感动呢？

很多人觉得还是舍恩堡的弟子贝格(Alan Berg)才把十二音体系加以人性化，作出了他的小提琴主奏曲，歌剧《乌泽克》(Wozzeck)和弦乐四重奏的抒情组曲等高贵的作品。请听他的抒情组曲第三乐章的热情乐段，你会听到那些不正常的狂野的跳跃和伸张，这些几乎是无调音乐的标志：

弦乐四重奏：





还有抒情组曲最后乐章的奇妙的乐段，在所有的东西中，它用了一段直接从《特里斯坦与伊索地》一个一个音的抄写：

四重奏：

Largo desolato (♪ = 92)

accel.

molto rubato
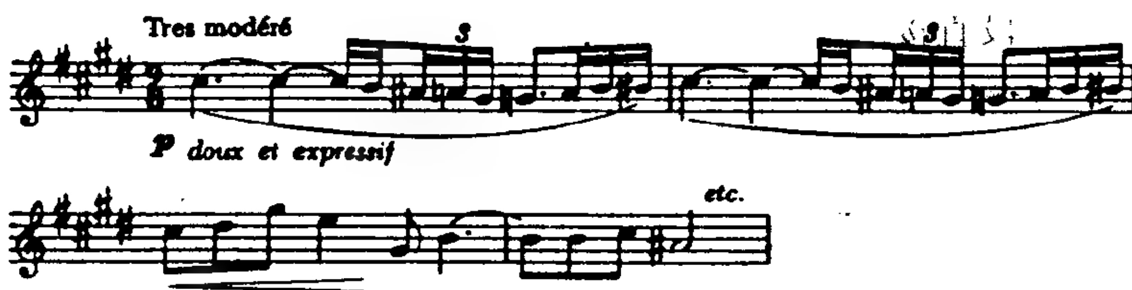
etc.

这固然是故意的借用作为一种恭维。但从这里我们可以清楚地看到整条无调派音乐发源的所在。

同时，在主垒处，有调派作曲家并没有投降。狄不西(Debussy)虽然也作过一种矛盾性的努力以减弱调性(如运用全音阶、调性中心的断然之移动等等)，事实上他为保存调性所作的工作更多于毁灭它。他对无调作法的重要而且有影响

力的试验，与其说把调性扬弃，不如说提供了给调性存在更适当的新气氛。狄不西是纯粹的中间派，今天他的音乐在历史中已占了应有的地位：它不再是从前的冒险了。例如，有什么比《牧羊神的下午》对现代的耳朵更舒服更可接受呢？
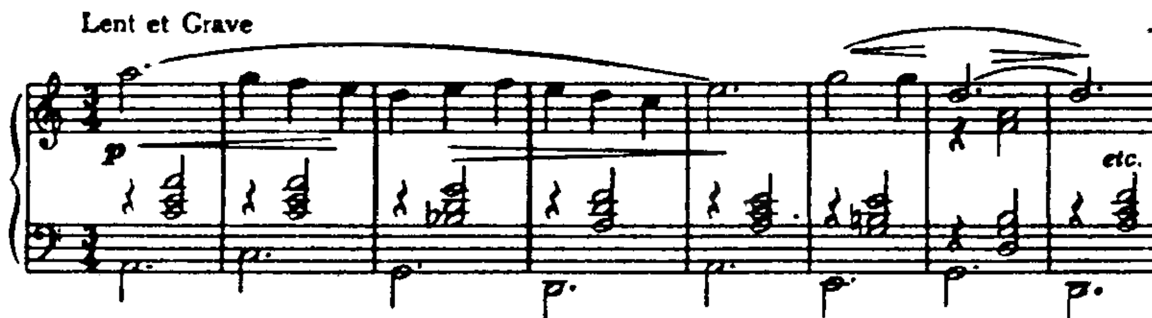
横笛：



现在的问题是怎样保存调性，给以新的形式，狄不西在这一点上，采用了所有的法国印象派的处理手法。

世界音乐的中心已从华格纳和他所代表的整个过度膨胀的德国浪漫派运动转移到巴黎了。在巴黎一个小团体在一个名为沙地(Erik Satie)的先进人士周围出现了。他对这运动并不认为“伟大”。他只作最简单的音乐，一支小调加上一段简单的伴奏，像下面的《希腊古代祭神舞曲第三首》(Gymnopedie No. 3)，人们至今仍然喜爱而且弹奏：——
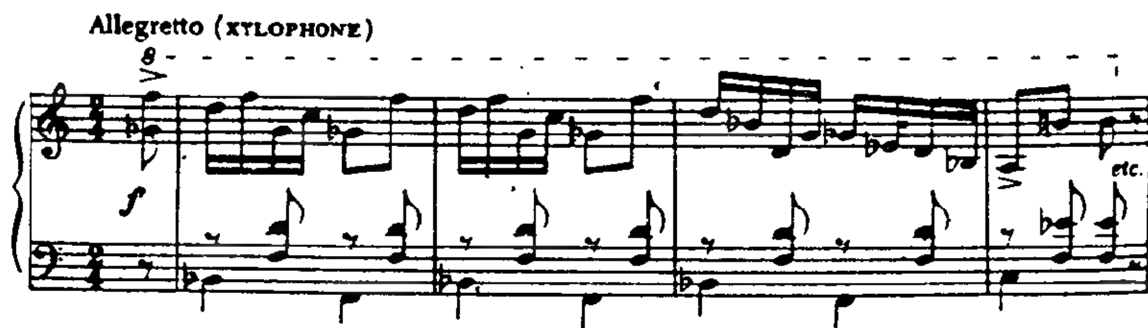
作者在钢琴上弹：



在一八八八年，比起那沉重的德国作风，这一定显得多么清新！这就是沙地挽救调性的办法。当二十世纪之初，沙地变为一股力量，其影响及于狄不西、拉维尔（Ravel）、米奥（Milhaud）和其他伟大的法国作家，他们都是在他的门下学到这新的朴素和客观。

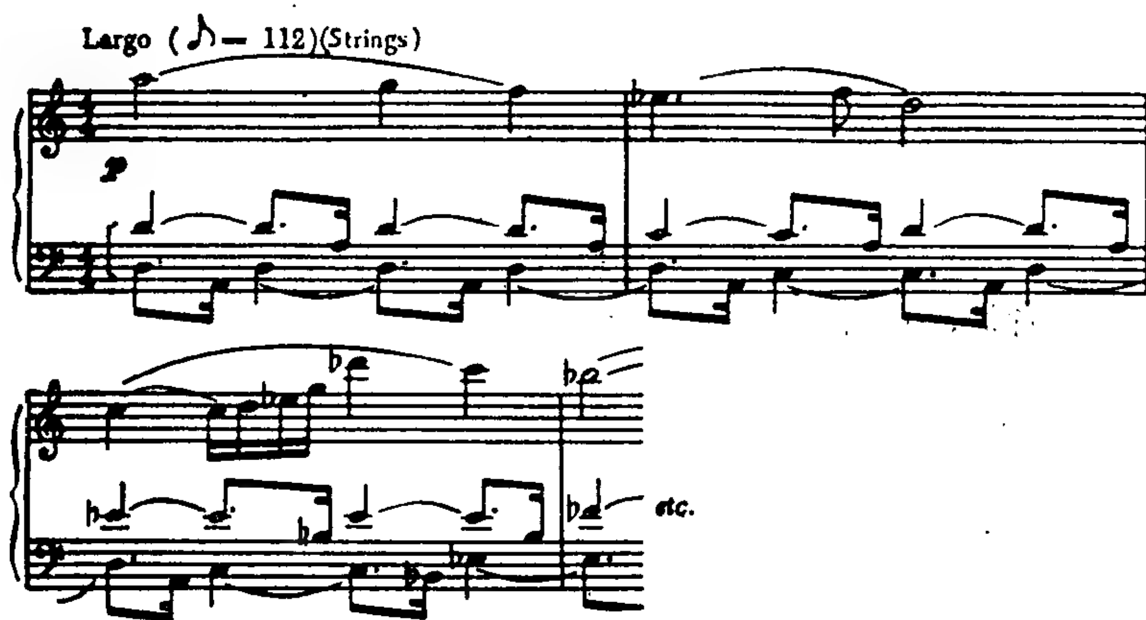
客观——这就是关键的所在，它澄清了空气，给音乐以新的音调，使音乐消瘦些，结实些，也可以说是少一点华格纳化。它也带来了音乐中的幽默感，这是被遗忘了很久的东西。但反对德国的浪漫主义而来的反动中，带些开玩笑和讽刺也是很自然的事。另一种“哈哈派”的音乐便出现了，它的特色是滑稽的错音——像萧斯塔科维奇的《波加舞》（选自《黄金时代》舞剧），包括了故意写的错音和硬加入的惊奇以引人发笑。

乐队：
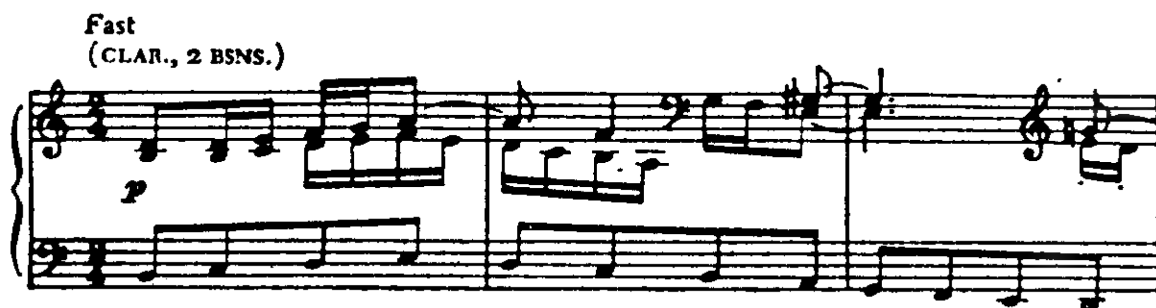


也许这种客观性的另一个比较严肃的方面是它的结构的简单，在大约这个时期也开始出现了。到处都在举行音的大扫除，把浪漫派的蜘蛛网去掉，像下面萧斯塔科维奇的《第五交响曲》：——
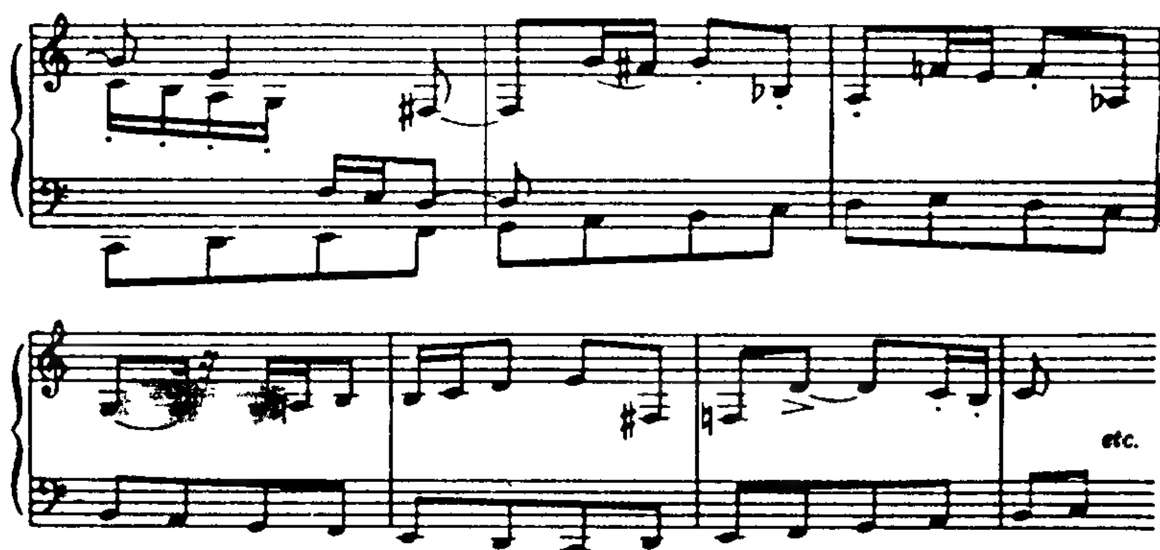
乐队：



这客观精神、它的朴素、清晰、一本正经的幽默、简单的结构等等，很自然地引到一种所谓新古典派，它向十八世纪的巴哈、海顿、莫扎尔特找灵感，那时候音乐还没有被浪漫派加上糖衣。这新古典派的武装号角是由史特拉文斯基于一九二三年在巴黎发出的，那讯号看来很文雅，名为《管乐八重奏》，它清晰、准确、枯燥、充满了巴哈：

乐队：
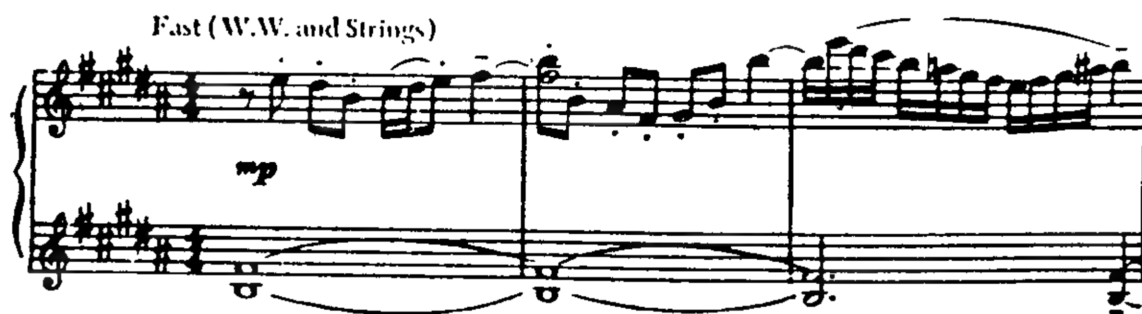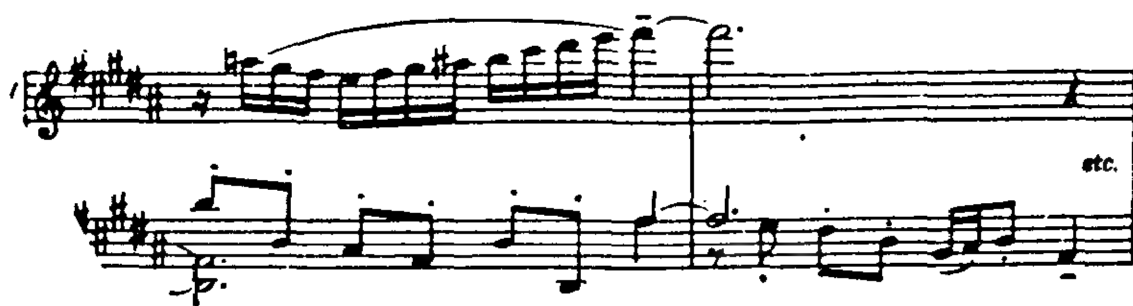




回到巴哈，但又很不同。在这不同之中包藏了近代有调音乐的关键。这不同包含了所有各种保存老式调性使它听起来清新的办法，对不起，连表情也是现代化的。

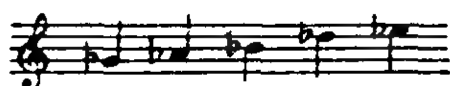
这些办法是什么呢？第一是集体回到基本的音乐材料去，如我们一向熟悉的音阶，以便脱离那十二音列的噩梦。他们说暂时忘记半音阶吧。让我们看看老的七音音阶，或全音音阶，还有没有生命。这样便产生了卡布兰（Copland）的《阿帕拉几山之春》（Appalachian Spring），它的全音性简直像一首儿歌：

乐队：



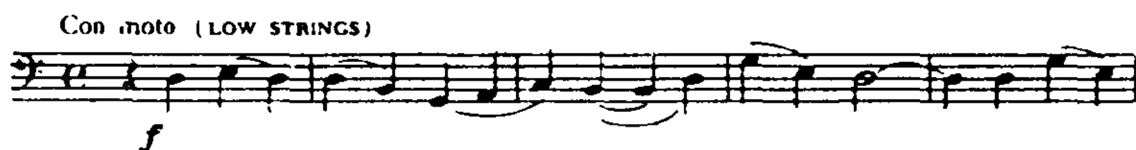


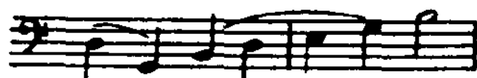
有时作曲家回到更远些，甚至回到希腊的古音阶。更有回到原始的五音音阶(你记得五个黑琴键吗?)



这些古老音阶的再研究，当然和旋律方面的新趣味有密切关系，这种兴趣在华格纳以后的新形势中不知怎样遗忘了。一部近代的交响曲，像夏理士（Roy Harris)的《第三》,可以用一般旋律开始,它的线条像古代格里哥里清唱般丰富而纯净。但也就是那古老的性质使它听来清晰而现代化，与华格纳的过时和发腻的丰盛成一对比：
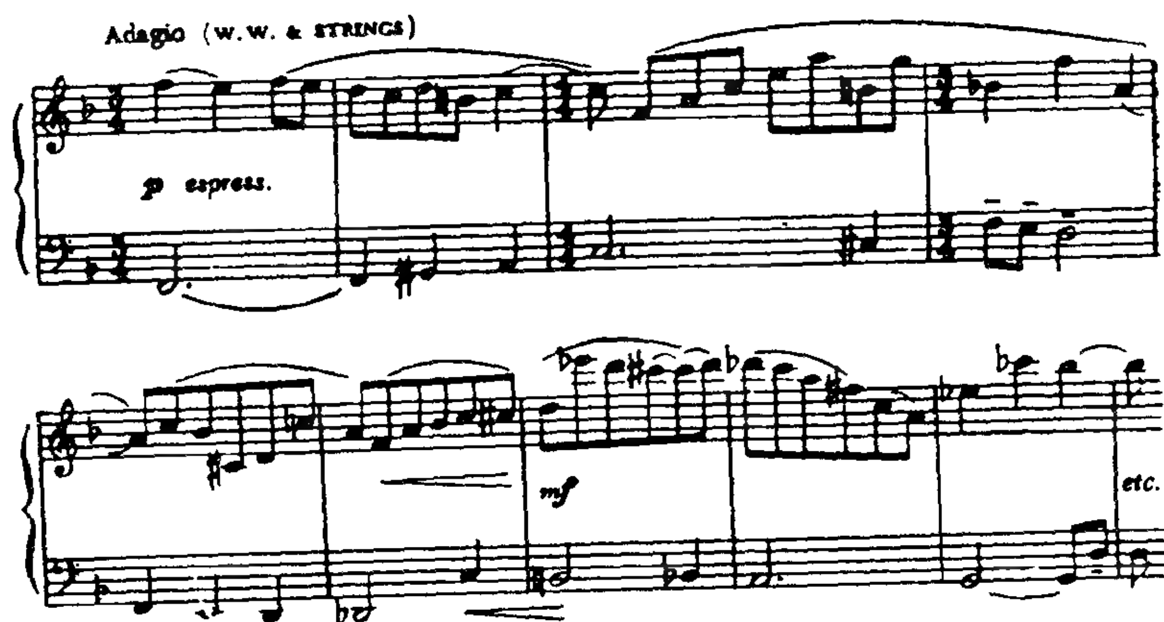
乐队：





当然并不是所有我们的旋律都写得那么严谨，例如普罗珂菲耶夫的《第五交响曲》慢乐章的美丽旋律，它在趣味上几乎可称为新浪漫派。但它有那种恰好的客观精神，使它成为真正的二十世纪旋律。

乐队：

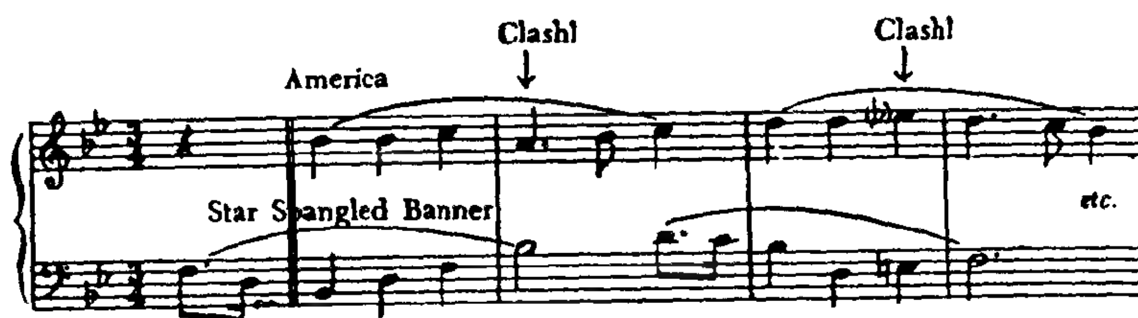


这就是调性的返老还童，恢复了青春和美。
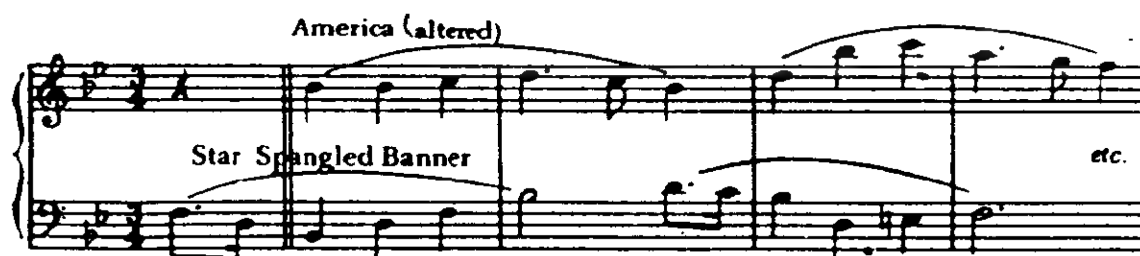
但使调性重生的主要办法或许是更自由地使用我们的老朋友不协和音。试设想两条不同的旋律线用对位法同时进行。在这过程中的某点上，一定有不可避免的相撞。

例如我可以用一只手弹《亚美利加》而同时用另一只手弹《星条旗》，某些地方你会遇着不可避免的冲突：

作者弹钢琴：
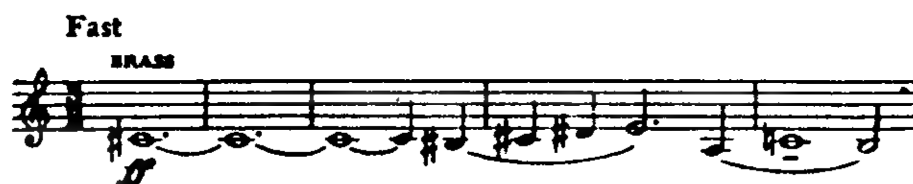


如果照正统的办法，你得安排某一首或另一首曲来避免相碰，例如：



但如果你要现代化，那么简单得很：不要改动它。让所有的不协和音撞个痛快。
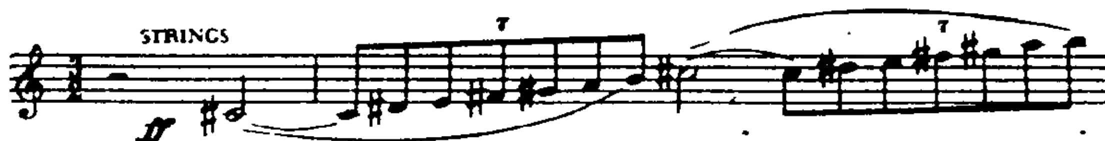
事实上这是把事情说成简单得滑稽。其实近代的不协和对位法所要求的技巧处理和敏感的选择，与旧式的"协和"对位一样多。唯一的不同之处是不协和的用法更为自由，而不必再遵守古老的关于留音和解决的规则。这就可以解释如《兴得密夫》（Hindemith）作的《弦乐及铜管乐的演奏音乐》开始时的奇怪声音，这里铜管奏出一段十分正常的旋律：
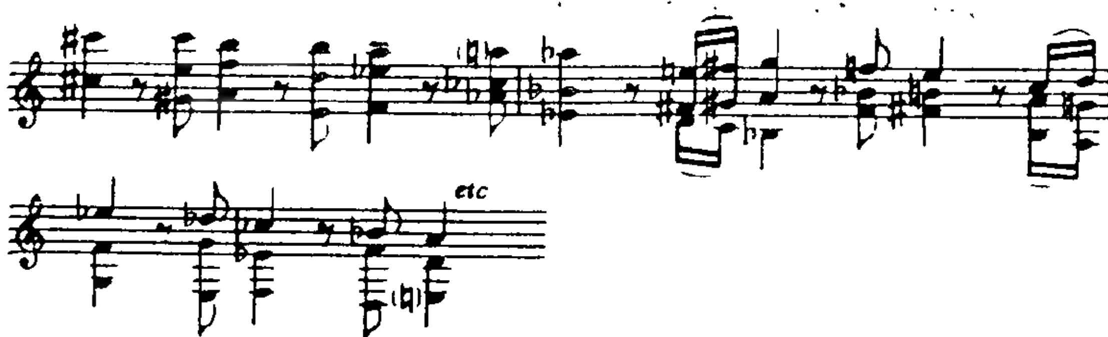
铜管乐：



而弦乐也奏出一段相当正常的音组：

弦乐：





它们各别都十分完美，但一合起来：

乐队：

Powerfully

STRINGS

BRASS

etc.

懂得了吧？这就是现代音乐。
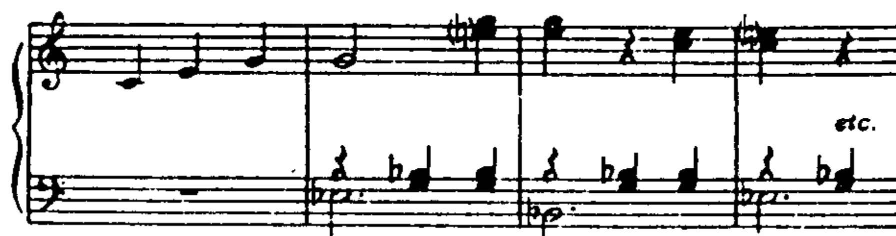
但这些不同的撞击可能非常富刺激性；而不协和音的最刺激的一方面是一种叫做复调性的东西。这当然是说两种调性同时进行。例如假若我用一个调子弹《蓝色的多瑙河》的旋律，



但伴奏用另一调：



我就有一种只重调性的简单的例子。



懂得了吧？这又是现代音乐。

复调性一向是史特拉文斯基所爱好的一种手法。

例如他的《贝特洛支加》(Petrouchka)的大部分就是从这简单的方法获得它的刺激和新鲜。你记得在结尾时那段迷人的小喇叭呼号吗？它们的效果也是从同样的复调性而来的：一只喇叭吹C大调的花音：

第一小喇叭：
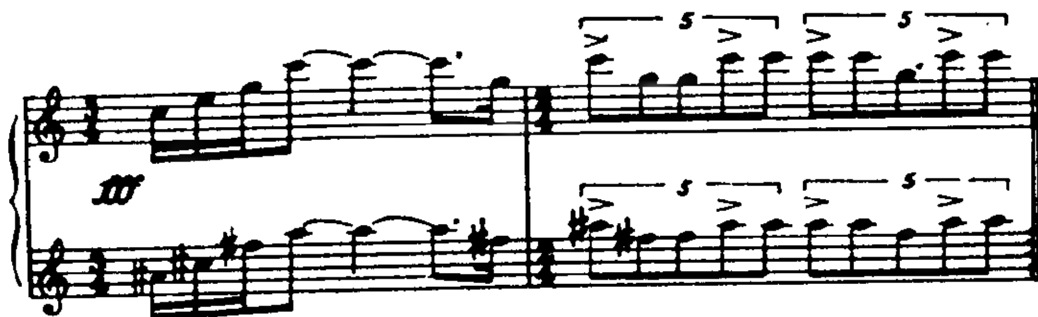


而另一只小喇叭则吹升F大调的花音：

第二小喇叭：
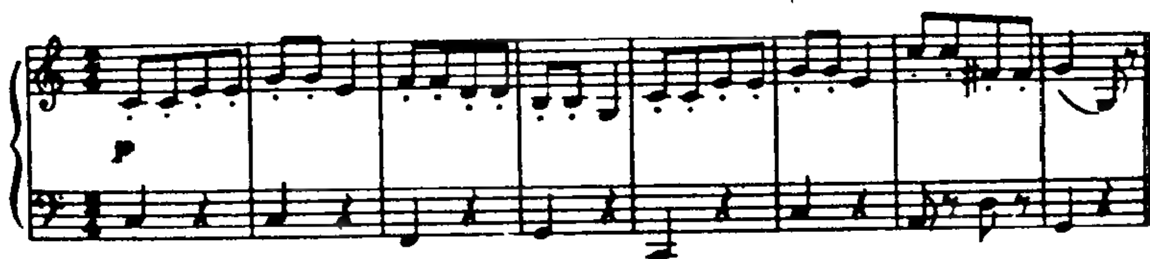


它们合起来就发出那《贝特洛支加》声音。

第一及第二小喇叭：
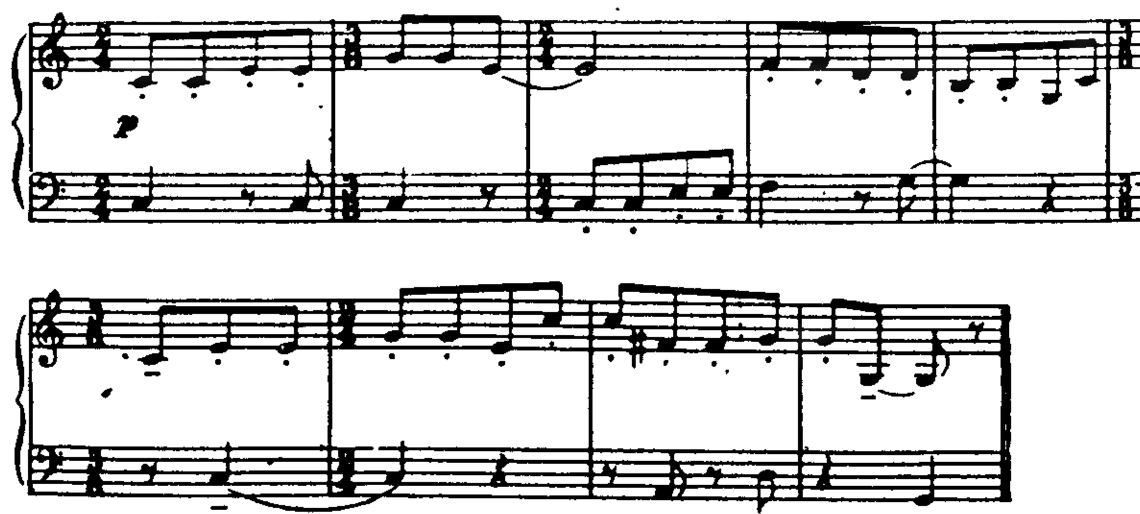


那么节奏又怎样呢？现代作曲家发觉在所有音乐的领域中，这是过去的大师们最少研究和利用的。德国传统表现节奏的方法是相当欠发展的：方正、匀称、而有规律：

乐队：



一位近代的海顿可能做得刚刚相反，把它写成不匀称而不规律。有点像这样：

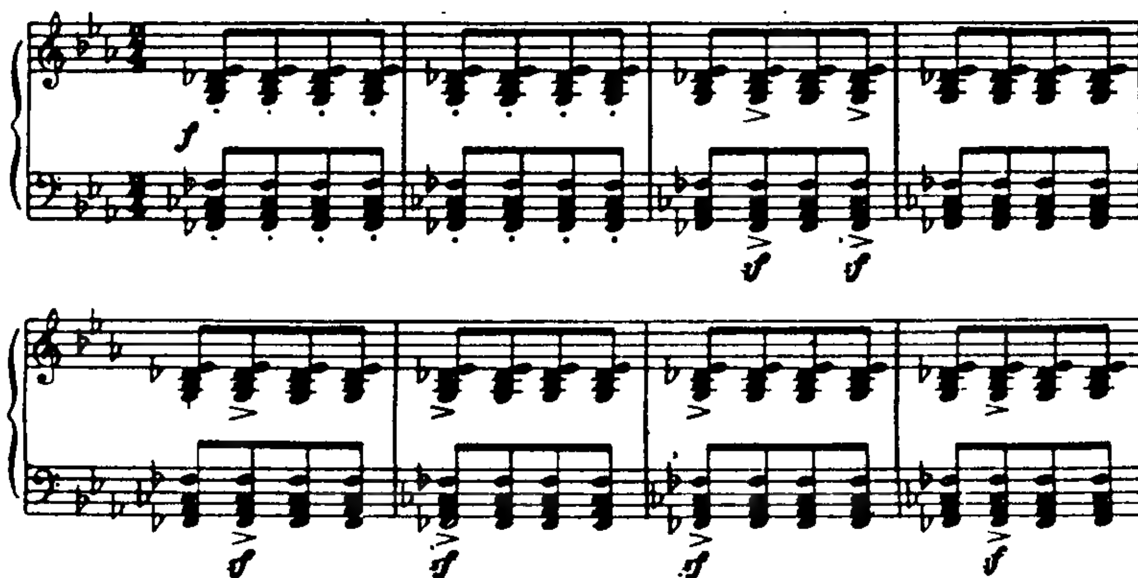
作者在钢琴上弹：



——或者不论多少的其他节奏的变型。
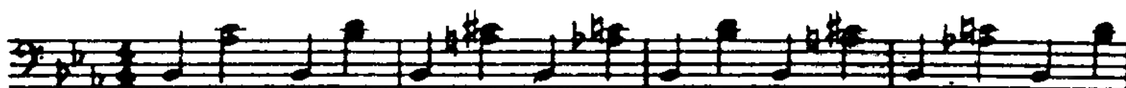
运用节奏的方法多得不可胜数——切分法、改变拍子、重音的移位、交叉节奏和其他种种。这些最佳的例子是史特拉文斯基的《春之祭》，这作品把束缚节奏的限制永远打破了。试听听下面移位的重音(Sf)：——

乐队：

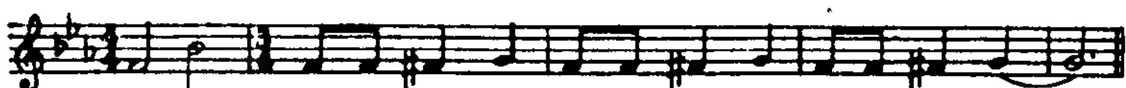


这种对节奏的新兴趣很大部分是由于现代作曲家对爵士乐的迷惑而来。爵士乐不但留给音乐以新的节奏，而且还教会了作曲家们怎样运用交叉节奏。（即同时出现多于一种的拍子记号）让我给你一个简单的例子。我想你们都记得葛希温的一首歌名为《摇摆的脚》(Fidgety Feet)，在左手有简单的四拍子：
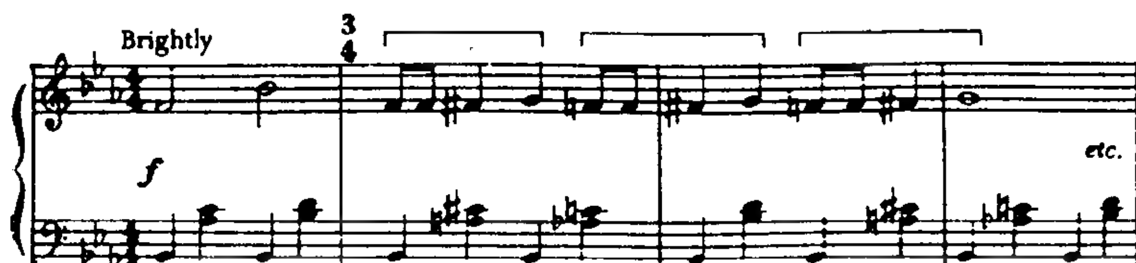
作者在钢琴上弹：



但右手却是三拍子！
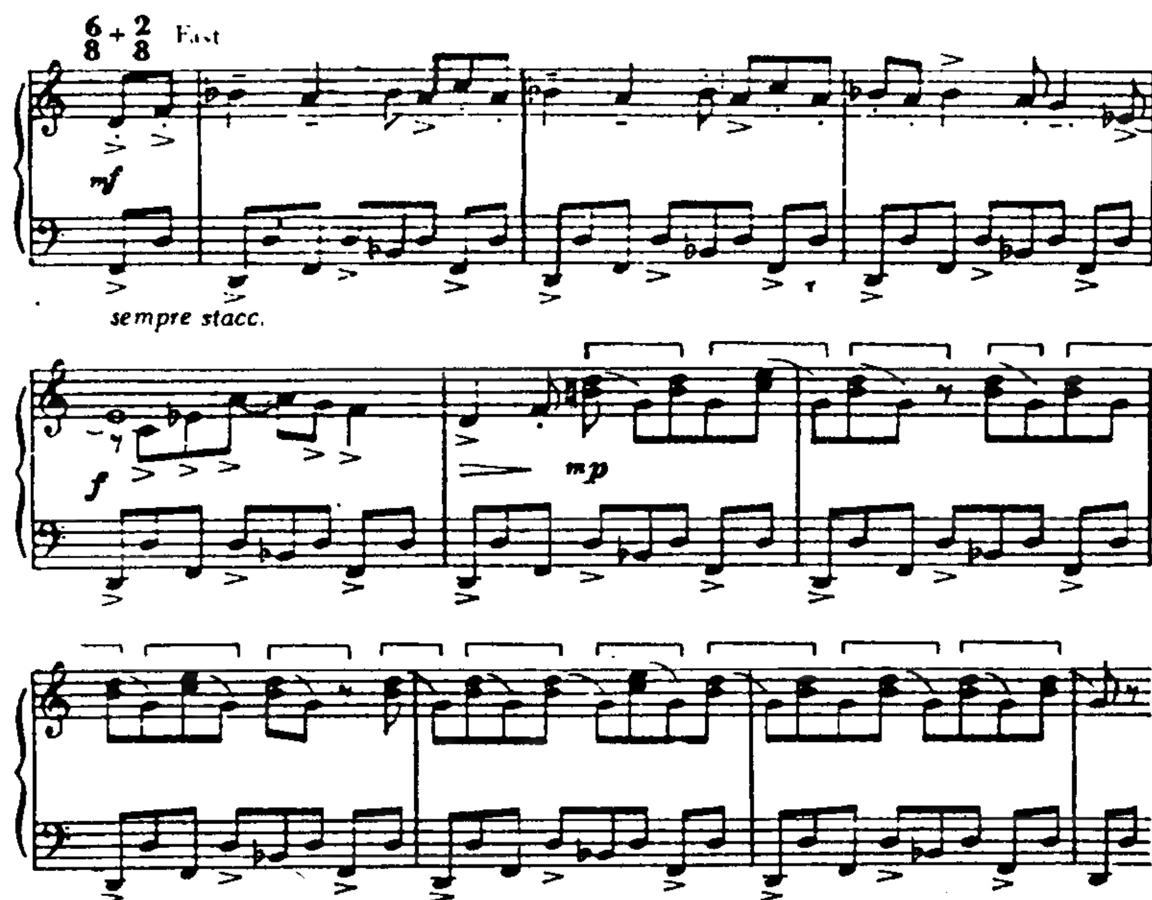


两手加在一起却弹出一段迷人的混合奏：



这简单的原则被现代的作曲家发展为相当惊人的复杂。试听听下面卡布兰的《墨西哥沙龙》(El Salon Mexico)，在这里你可以听到一切书本上说的不正常的节奏型式，而一切都只是根据简单的墨西哥民谣：

乐队：



这是多么令人兴奋的事情。

很多的趣味和刺激，乃由于作曲家不断探求新的音色、新的乐器、新刺激与乐器的组合而得来。他们不断地在追求那种新的音响，一种二十世纪的音响。这关键在如何离开德国传统发展得那么有功绩的交响乐的声音。米奥(Milhaud)在他的舞剧《世界的创造》中发明了一种音色的极端，听来像一班正经的狄斯兰乐班：——

乐队:

Dry and nervous
SAX.
DOUBLE BASS
etc.

一种崭新的声音。或试听巴托作的《弦乐、打击乐及钢片键琴的合奏》所发出的神秘的夜的声音:——

乐队:

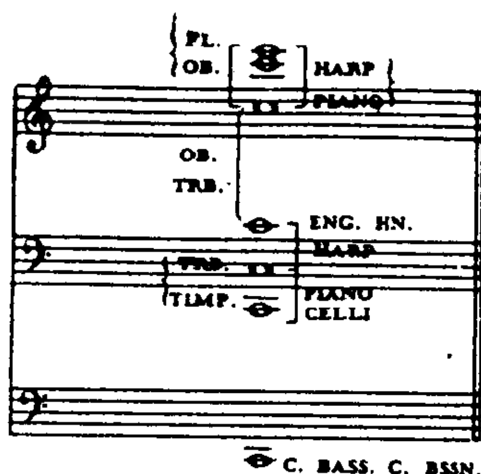
Adagio (♩= ca. 66)
TIMPANI
XYLOPHONE
allarg.
dim.
Adagio moltò (♩= ca 40)
VIOLAS
CELLOS
BASSES
etc.

我还可以另举无数的其他例子。

所以你可以看到有了新的声音、新的和谐、新的结构、不协和音、和声、节奏和那客观的态度，一个伟大的现代作曲家可以运用音乐一向都有的音符于一种新的形式。我猜这就是人们说"一个作曲家有些东西要说"的意思。假如他有话要说，他并不一定要用舍恩堡的十二音列才可以担保写出的作品有创造性。也许在那古老的调性里，还有新的生命。

拿史特拉文斯基的《圣诗交响曲》的最后一个和弦为例，那是一个简单的C大调主音三和弦，但史特拉文斯基却把它分布开用乐队手法写成：

乐队：



为什么这听来那样新鲜呢？第一，斯特拉文斯基删去第五度的G音。其次，他整个和弦都用了根音的C，只除了在最顶的横笛和双簧管的E音。这种分配的简单令自然的阶音在开放的空间发出，以暗示的手法代替了真正的声音（G音），如果用上了这音反而会令这和弦浓厚起来失去了它的比较浪漫

化的形式。甚至在最顶上的小E音听起来也像泛音。这些使得整个和弦听来只像一连串的C，而由它的泛音填充了它的空位，这"和弦"便显得纯洁、冷静、稀薄、高贵——也许是地球上从来未听过的最纯净简洁的乐队声音。这也就是天才运用了基本的音乐素材而使之翻新。

我们可以看到一幅图画：现代音乐分成两大阵营，有调派和无调派，史特拉文斯基和舍恩堡就是两派的领导巨头。在过去的数年中，我们惊奇地发觉两派的距离缩短了。斯特拉文斯基变得对十二音列技术深感兴趣，从他的最近的作品可以听得出。很多其他有调派的作曲家也有这种趋势。另一方面许多无调派却变得比较有调了。两者都是陷在同样的争取美的挣扎中。也许这种混和指出了现代音乐的未来道路，走向一种新的美。

试想想我们生活于二十世纪的六十年代，那么多的美存在于我们的音乐里。而奇怪的就是：在我们的时代中并没有一个贝多芬或一个萧邦。假如我们有了他们，我们拿他们怎办呢？他们留给我们以光辉的作品，现在轮到我们的现代作曲家留下自己的作品了。不要因为你觉得难于吸收或接受而担忧。你们不断地在吸收着新的艺术，远多于你们所意识到的。你可以在杂货店里卖二角五分一本的平装小说里找到爱尔兰小说家詹姆士·乔埃斯（James Joyce）的心理分析新技巧。也许当你在公共汽车的口香糖广告里，你会欣赏着曼德里安（Mondrian）或美罗（Miro）的新面貌。当你看电视时，背景音乐也许是巴托作的。如果你看电影，极可能你听到配音里充满了近代音乐。你们当中有多少人看过影片《天罗地网》？而

你们当中在看着美丽的罗莲·百可尔(Lauren Bacall)时，有多少人了解到一种真正的无调派音乐差不多奏了一个钟头？（该曲系罗森曼[Leonard Rosenman]所作）
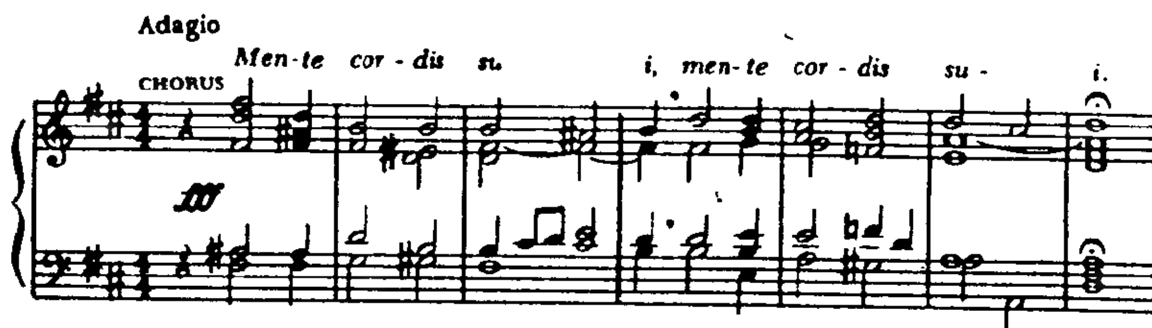
从电影《天罗地网》到音乐厅只有一步之差，从箭牌口香糖到现代艺术博物院，从廉价小说到乔埃斯的《尤力息斯》（Ulysses）也是这样。

为现代艺术高兴吧。现代音乐正是你的音乐。

巴哈的音乐

（一九五七年三月三十一日电视广播）

乐团及合唱团：



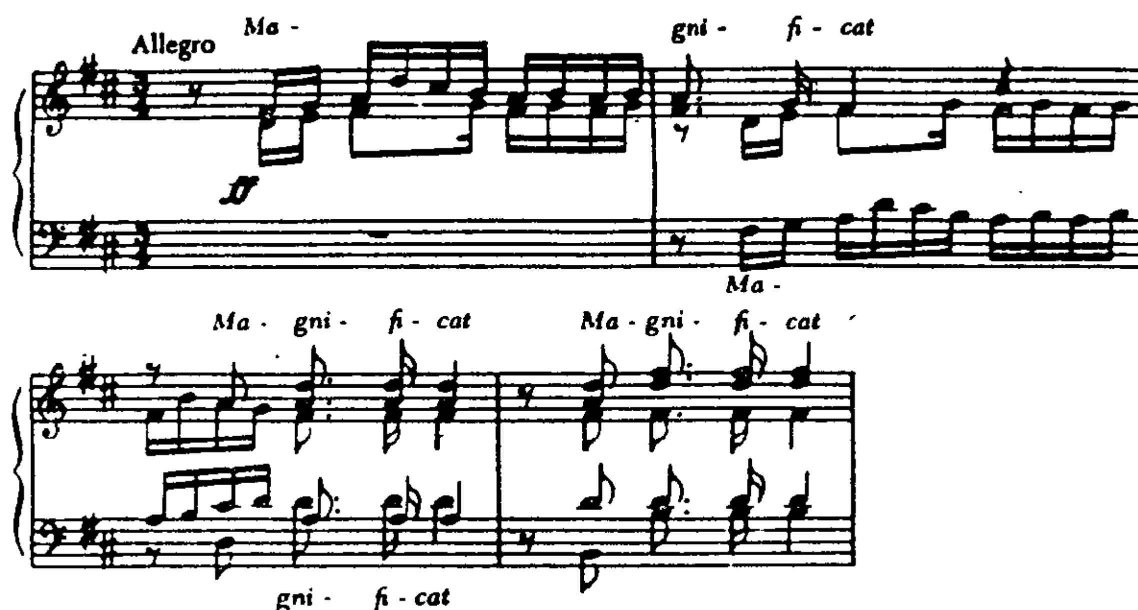
伯恩斯坦：

巴哈！

一个了不起的名字，它使作曲家颤抖，使演奏家敬服，使巴哈的爱好者有福，而显然使其他的任何人烦闷得要死。这怎会可能？为什么像这样动人心魄的音乐，却会使人烦闷？但它的确是那样：你们有不少人都觉得巴哈的音乐很沉闷。你不要否认，这并没有什么可耻的，沉闷的原因是因为它不是一种很容易理解的音乐，而你一定要能懂得它才会爱上它。或许难就难在你没有机会去认识它；你并不常听巴哈。何况要听巴哈，得虔诚去到某些教堂，或某些小规模而特别的音乐会？

你们有多少人曾经体验过巴哈的合唱中发出的简朴的力量？你们有多少人认识它的风琴音乐的宏伟华丽？你曾听过他的横笛乐谱的精致和魔力吗？你经验过他的旋律的温暖吗？你有多少次享受过巴哈对上帝的欢悦的赞颂，像他的《称颂上帝》(Magnificat)？

合唱：



多么有力，多么生动！你也许从未听过这样的音乐。

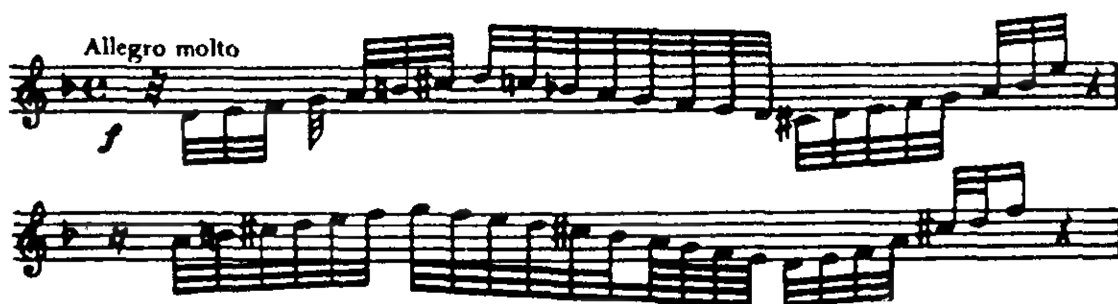
但真正的难处，是你即令听过，仍然很难了解。

了解巴哈，并不是说只要知道他于一七五〇年死于莱比锡(Leipzig)，或者他有两个妻子和二十一个儿女，而是说要了解他的音乐。这就是我们今晚要做的艰难的工作。这也是一种考验，因为你一到能够了解到爱好他时，你将会爱好他多于任何其他的作曲家。我知道这些，因为我自己也曾经过一样的情形。
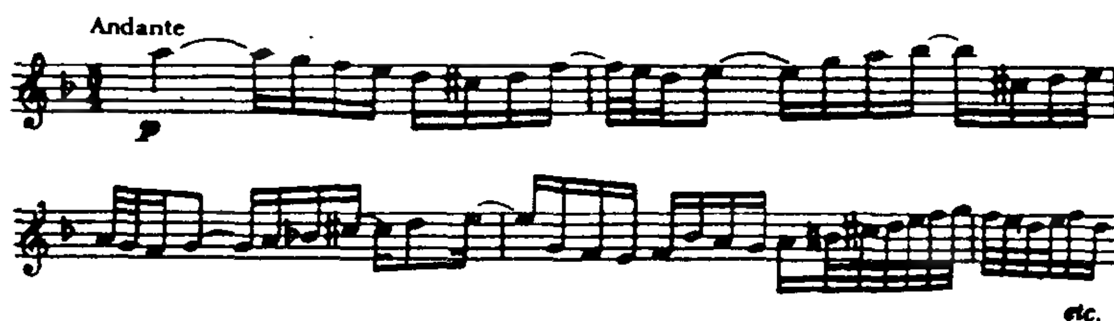
在我大约十七岁前巴哈对我甚少影响。之后，我开始研

究他的《圣马太受难曲》。在这以前巴哈只是我有时在音乐会或电台上听到的一些沉闷的乐曲，加上一些老师指定的巴哈钢琴作品练习。这其中当然也有例外的。好像半音阶幻想曲就令我非常兴奋，这是由于它的即兴的作风和技术上的艰深。

作者在钢琴上弹：



我也记得被《意大利协奏曲》的慢乐章所深深感动，它有冗长而悲伤的纯粹的意大利式的旋律：



为什么这些乐曲感动我，而巴哈其他大部分作品不会呢？这是因为它的浅显。它立刻可被我了解，表现着喜悦、悲哀、或力量。而巴哈其他的主要作品，看来只像数不完的篇幅，充满了十六分音符，像火车一样单调地驶过。

钢琴：
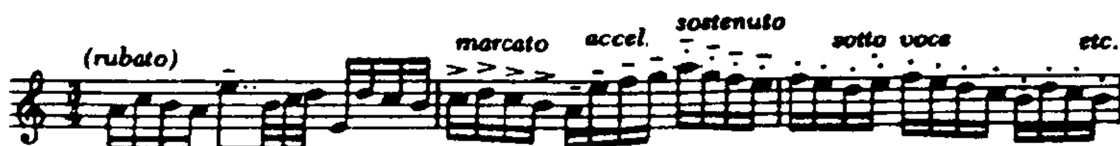
《A小调赋格曲》



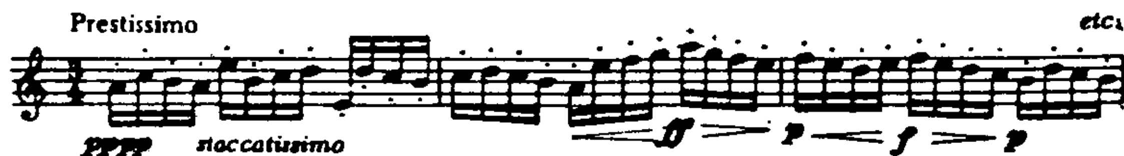
它所包含的任何情感我都难以看得出来，它看来只像动作多于情感。

我记得曾经想办法去弹这些音乐，使得它们生动些——像给予一些节奏的改变，我以为这样会给它一些温暖：

钢琴：



或者把它弹成困难而微弱：



或者把它弹得像强力的爆炸：



所有这些办法当然都是错误的，它们只是生硬地把看来沉闷的东西遮盖起来。但很快我们便学习到隐藏在这些音乐里面的美，只是它们并不是像我们所希望的那么浅显。藏在

这表面之下，也因为这样，它们不易被磨擦掉，而继续地存在。

为什么巴哈的音乐不像勃拉姆斯或柴可夫斯基的容易领会呢？也许原因在于他的音乐不是明显地戏剧化。自巴哈以后的音乐，实质上都是戏剧化的，我们已习惯于这些，以致于听各种音乐时，我们都希冀着戏剧的效果。一旦没有听到这些效果，我们便失望而且觉得沉闷。
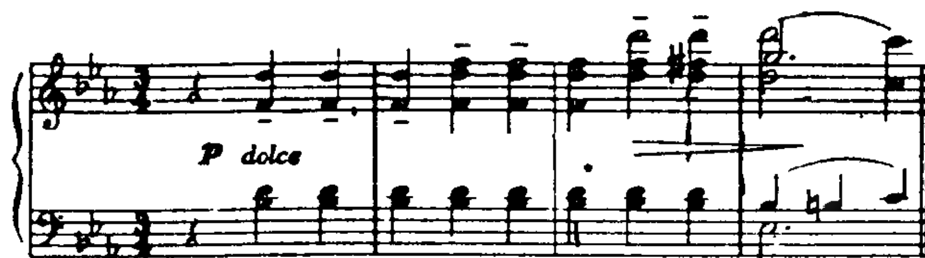
但什么使音乐戏剧化呢？对比——我的意思是说以对比作为作曲的一种原则，也就是二元论的原则，两个主题，两种对比的意念和情感存在于一个单一的乐章之内。

这正反的原则，只在巴哈之后才发扬光大。试想想贝多芬的任何一首交响曲——例如《英雄》，它的第一主题是男性的：——
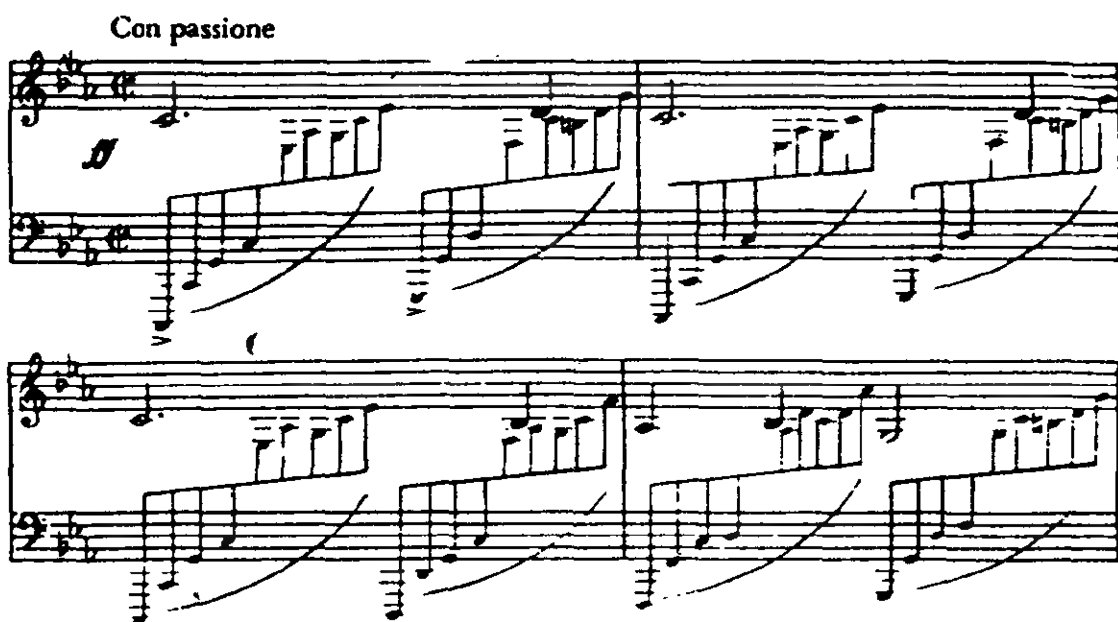
作者在钢琴上弹：
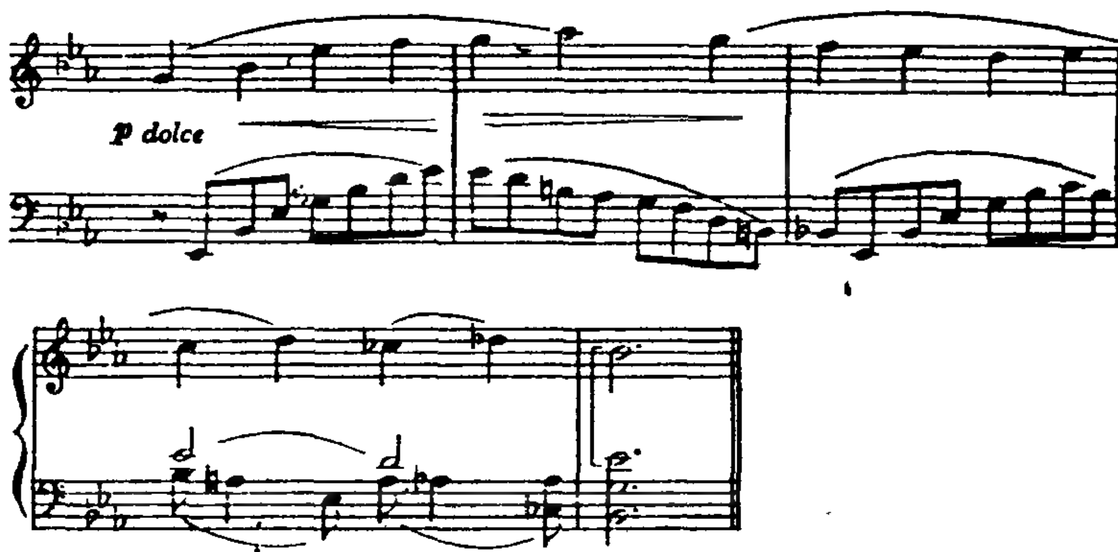


而第二主题是女性的：——



或者以拉赫曼尼诺夫（Rachmaninoff）的《第二钢琴协奏曲》为例，第一主题是富进取性而激动的：



而第二主题却是抒情而安静：
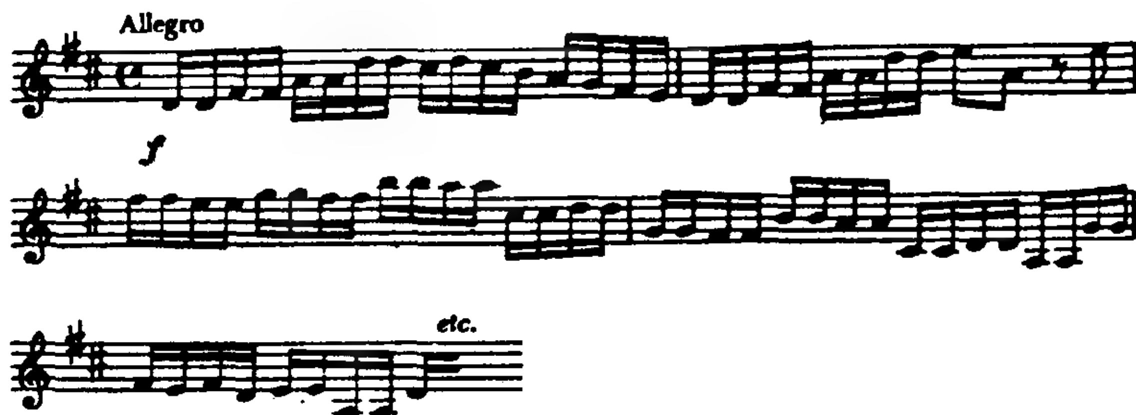


此外常有调性的对比：例如拉赫曼尼诺夫的第一主题是C小调，而第二主题是降E大调。

对比产生了戏剧性——黑对白，善对恶，日与夜，悲哀与快乐，巴哈却代表了反对只重原则的最后据点，每个单一的乐章总是关系单一的概念，巴哈坚持着每次一件事的古老

原则——悲伤或喜悦，日与夜——这条原则当然也和另一条原则同样有效。但是我们却已被纵坏了；所以要欣赏巴哈，我们便得再调整自己，去学习从音乐中每次寻求一种东西。主题一旦在开始时出现过，主要的事情就算过去了。这一乐章的其余的部分只是不断的详述、复述和讨论那主要的事情，正像桥梁的建筑不可免地从最初一个拱形开始。

当你听《第五首勃兰登堡协奏曲》时，我想你就可以明白我的意思：

室乐团：



这是拱形，桥梁的其他部分合乎逻辑地和不可避免地跟着而来。

它就这样发展下去，把那些奇妙的长句不断地纺织出来。可是如果你希求什么情绪的变化，突然的缓慢或抒情的出现——换言之，就是对比——那你并不会得到。当然这里边也有对比，但那只是限于音的强弱，转调或乐器不同的组合，没有戏剧化的主题对比。

我们有的只是一串相关的问题，它被处理、发展、研究到最极端。这叫做“穷究法”，拿一个主题来充分地讨论，骤听起来好像很高级，而我也认为是这样。可是谁说音乐要美便得浅显来着？我们得承认它是复杂的。让我们束紧腰带，深深吸一口气，去从巴哈自己的说法去认识他。

我们已经知道第一个名词：穷究法又名非戏剧化手法。现在是第二个名词，那吓人的东西：“对位法。”

为什么人们这样害怕这名词呢？当人们听到“对位法”，或者这名词的形容式“对位化”时，他们便忙摇手。他们说：“不要用那对位法的家伙来麻烦我，给我一个好听简单的旋律吧。”但其实这并没有什么可怕。对位法也是旋律，只不过这旋律由其他和它一同进行的旋律伴奏而已。
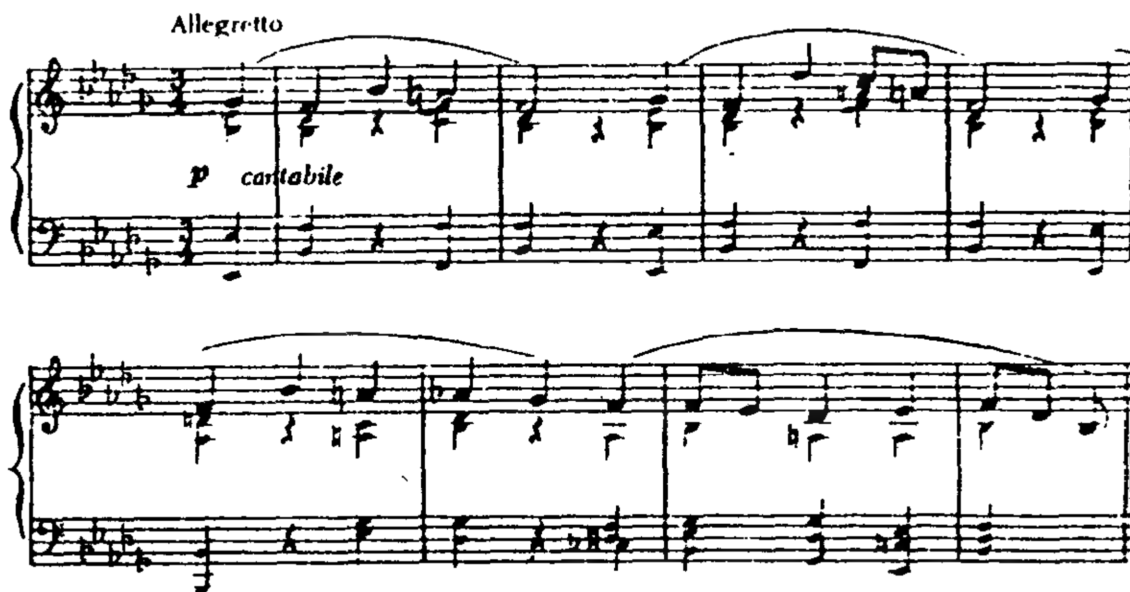
我记得在另外一篇“综合广播剧”里（即《现代音乐介绍》），我用左手弹《星条旗》，而右手弹《亚美利加》，结果发出相撞的不协和音吗？从这个研讨便产生了对位的艺术，它定下了怎样使两条或更多的旋律进行得好听的规则。你也听过改变了一条旋律的几个音，我便可以使两条旋律互相适应。当然这也是说《亚美利加》并不是完全地道的曲子，但它却有良好的对位。

不过为什么要有对位法？为什么要把事情弄得复杂？这理论的根据便是两条旋律同时出现一定比单一旋律有趣两倍。同样地说，我相信六条旋律一同出现便有趣六倍，写起来也困难六倍。我得承认，听起来也难懂六倍。

但，这又是因为我们被日常听到的音乐纵坏了，这些音乐强调了和声而不是对位。换言之，我们听惯了旋律在顶上，被

和弦像柱子般在底下支持它——旋律与和声，曲调与伴奏：乐团：

法兰克：《D小调交响曲》



这是我们对音乐的基本了解，只因为过去二百多年中音乐跟着这方向发展。

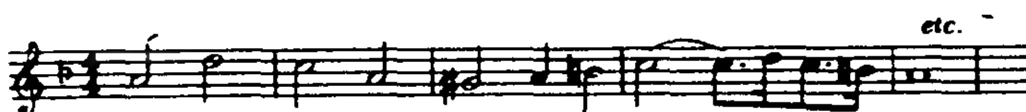
在这之前，人们以不同的办法听音乐。那时耳朵习惯于听线条，同时进行的线条，而不是和弦。对位法重于和声学，后者只是比较近代的产品。事实上，所有的原始音乐，像今天的东方民歌，都是曲线条组成的，正像今天的爵士音乐，主要也与线条有关。这也是为什么从事爵士音乐的人崇拜巴哈。对他们来说，他是继续进行的旋律的伟大典范，这是很自然的，因为巴哈和爵士乐作者都以线条来感觉音乐——也就是水平线式。

旋律是水平的音乐观念，以线条的形式穿流过时间：

作者弹钢琴：
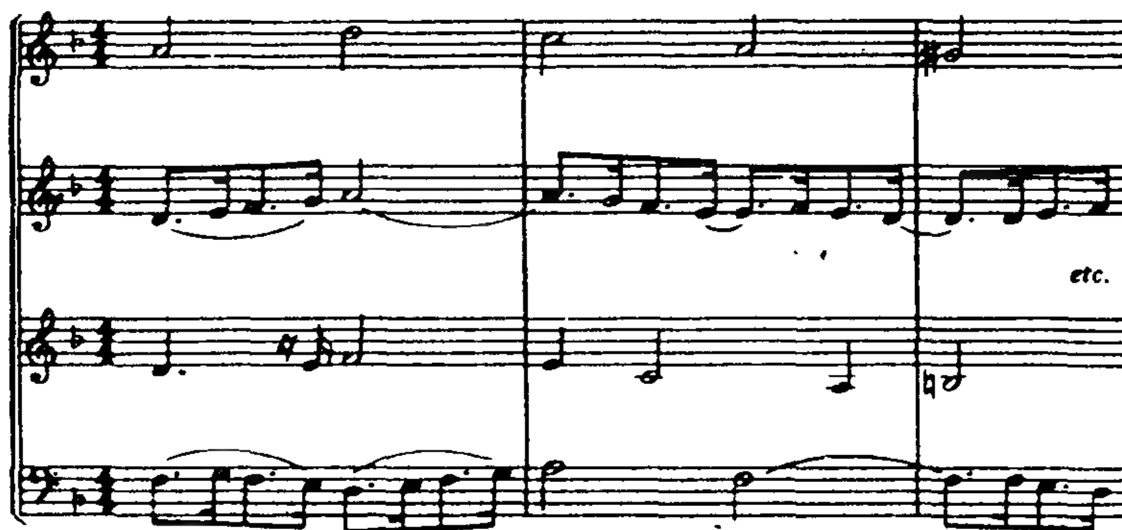
赋格的艺术（第二对位）

ART OF THE FUGUE (Contrapunctus II)
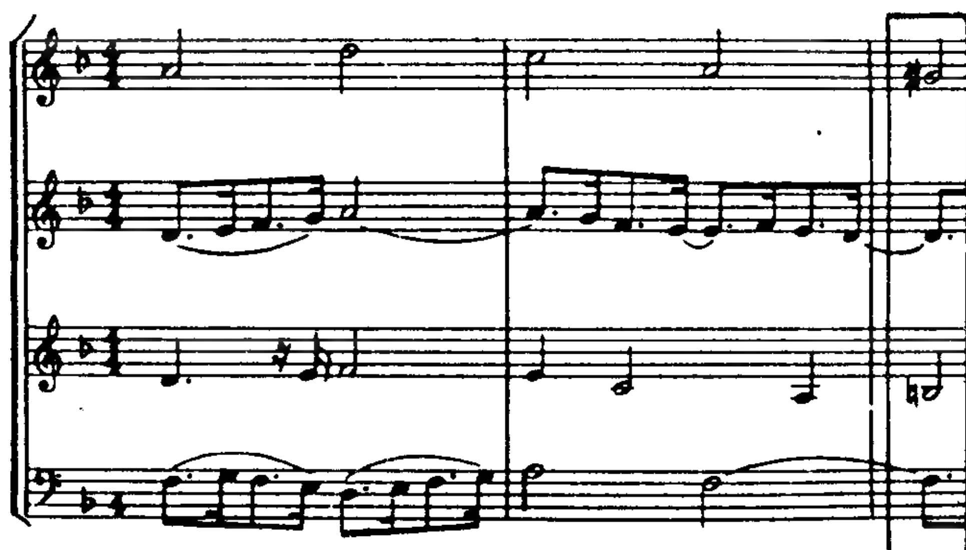


对位也是这样，它是同时流出的大量旋律，就像巴哈的赋格曲：

弦乐四重奏：
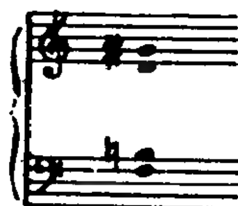


这里是同时四条旋律线进行。但此外也有另外一个办法去看。不论何时，我们可以同时把音乐停顿：



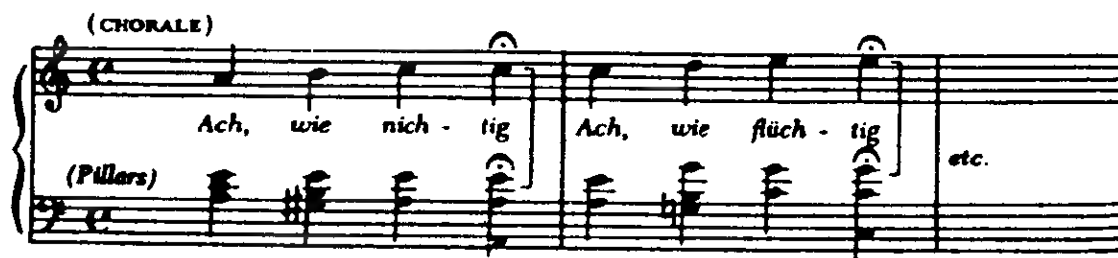
结果怎样呢？四个不同的音同时发出，给我们以一个和弦，一种垂直的音响效果。这些垂直的音群就是和声：

作者弹钢琴：
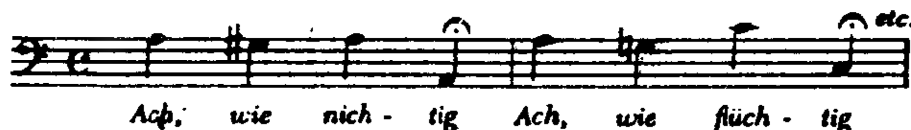


——这和弦的概念，正是支持旋律的柱子，像巴哈的合唱《呀,多空虚！呀，多快速！》（Ach, Wie Nichtig! Ach, Wi(Fluchtig! ）

合唱：



这是垂直式的音乐。但在这里也有些水平式的东西在进行着。开始时当然女高音的旋律是水平式的。但其余三个伴奏声部——女中音，男高音、男低音——也是在唱着自己旋律的线条。例如下面是男低音唱的水平式的旋律线：

男低音：



我希望你们开始明白的，就是和声与对位，是互相影响的，每种东西里都多包括了其他的一种。曾有人警告我说这一点乃是一定要身为音乐家才能了解的微妙处，但我并不相信这些。这一点其实也最令人兴奋，因为这是了解巴哈的钥匙。巴哈以最巧妙的方法混合了垂直和水平两种因素，使得你永不能说一首曲“只有对法”或“只有和声”。他造出一种完美的填字游戏，使横的和直的“音”字互相依赖，但每一件事都绝对正确，所有的答案，都是对的。

现在让我们把我们所知道的巴哈的技术应用到他的一些作品上去，并开始揭破填字游戏的谜底。先拿他的简单一点的作品，合唱或路德教会的赞美诗，我们可以发觉一种熟悉而有节制的旋律，使会众便于记忆和教堂里唱，另外仍有和声的支持。巴哈替几百首这类合唱加上和声，成为四部合唱，就像我们刚才看到的。他假定四种声部可以在任何聚会找到，而且会众都会看谱，他希望这些合唱及和声可以在教堂里唱。不然会众可以只唱女高音部或曲调。

大家都懂得这些乐曲，它们大部分是流行着的圣歌。你可以看到基督教渴求会众都会唱的歌曲，这和天主教会的崇拜仪式相反，他们的歌唱都是由主持仪式的神父和诗班担任。这样，新教运动便从各地发掘出各色各样的旋律：不管是爱情歌、进行曲、甚至酒吧的调子，或从法国或意大利传入德国的歌曲。所有这些，都被恳切地利用作为赞美诗。

我们可拿一首最为流行的合唱旋律，《上帝的羔羊，何等圣洁》为例：

作者唱：

O Lamb of God most ho - ly, who on the Cross did lan - guish

那不是很接近《闪着，闪着，小星星》吗？

Twin - kle, twin - kle lit - tle star How I won - der what you are

事实上这是那时候一首很流行的歌，法文标题是《呀，母亲，你曾否告诉我》？

男童合唱队：

Ah vous di - rai - je ma - man ce qui cau - se mon tour - ment?

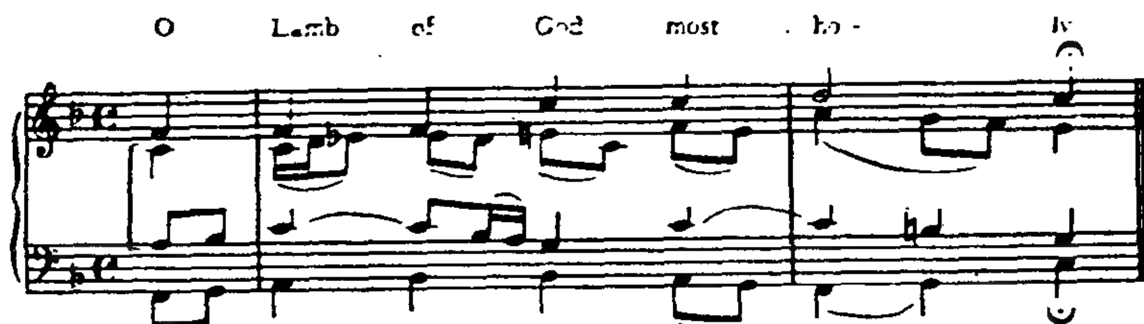
合唱的调子是不同的，但它的整个外形有点相近：

男童合唱队：



巴哈就拿这样一个曲调，把它交给女高音部、然后再加上其他三部的和声。但每一个其他三个声部自己都造成一条美丽而有趣的旋律线。那就是垂直音乐的横的方面。当你听下面由巴哈加和声的合唱曲时，你就可以知道我的意思了：

混声合唱：



现在你可以清楚地听到由女高音所唱的最高旋律。但下面有些什么事情呢？女中音在唱着：

女中音唱：
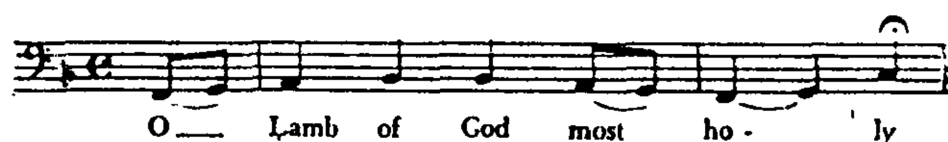


男高音有这样一句：

男高音：



而男低音在唱：
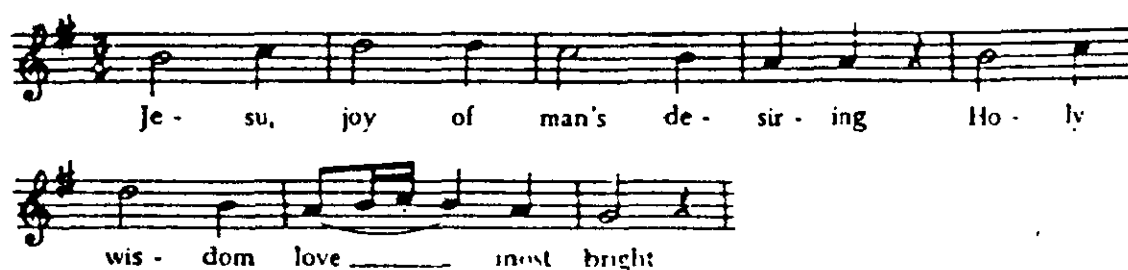
男低音：



我们看到每一声部都有它自己横的趣味，有它自己旋律的美。这就是为什么虽然结构那么简单，四个声部结合起来的音乐，就是那么丰富和动人。
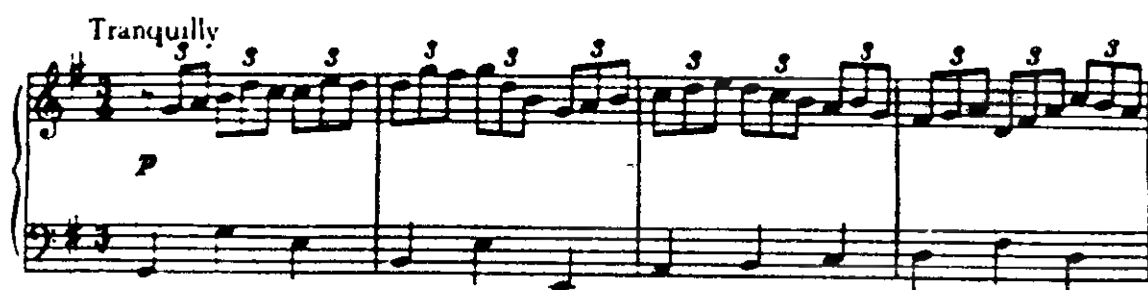
虽然合唱已很丰富，巴哈把它发展为一些更加丰富的合唱—前奏曲（Chorale-Prelude）。一首合唱—前奏曲，简言之就是一部连续结构的小曲，在它里面，不时出现一部合唱曲的旋律。一首合唱—前奏曲就像一条不息的河流，它的河道上点缀着点点的岛屿。主要的音乐素材是河流，岛屿就是合唱的片段，各自分开不相连贯。对位的任务就是把水和陆地连接起来。拿合唱《耶稣，人类希冀的喜悦》为例：

合唱：
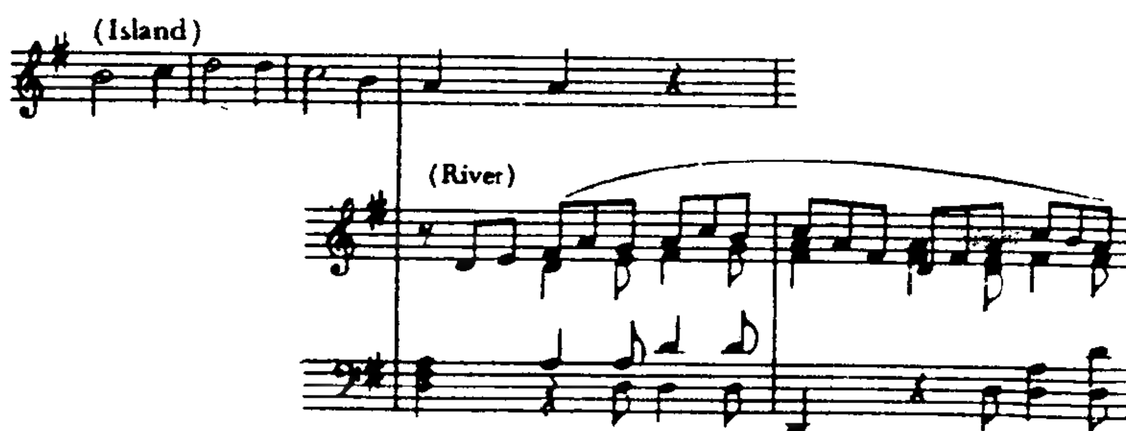


从这乐曲，巴哈造成了一部管风琴的合奏—前奏曲。但我们并不是一开始就听到旋律，河流先开始平静的流动，那是合唱主题完全不同的旋律线，但又微弱地和它有关！

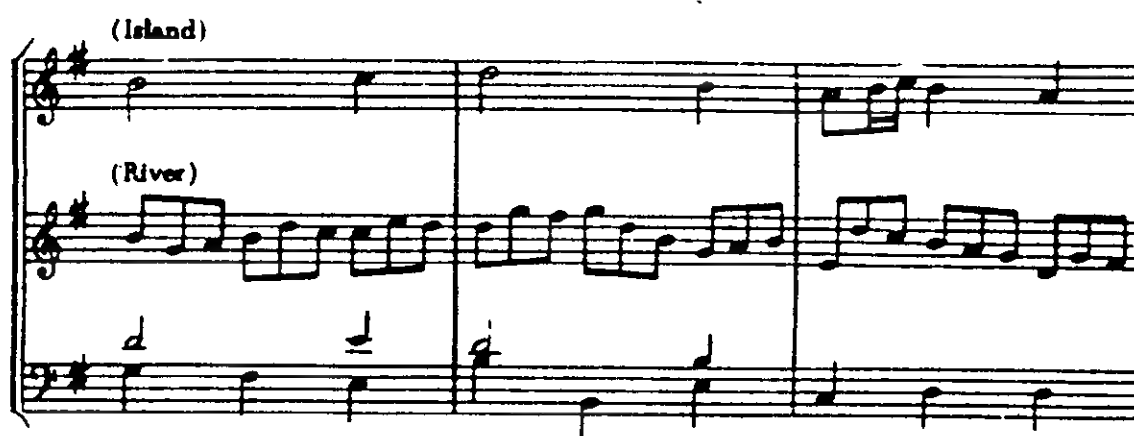
管风琴：
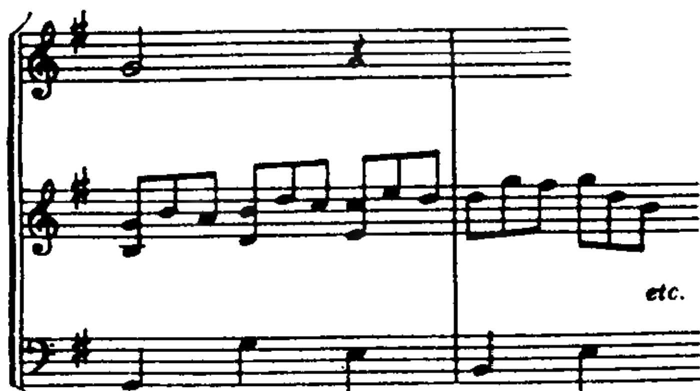


然后第一座岛屿出现，即合唱的第一分句，而河流继续宽畅流动：



又到第二座岛屿，河流和它一道进行：
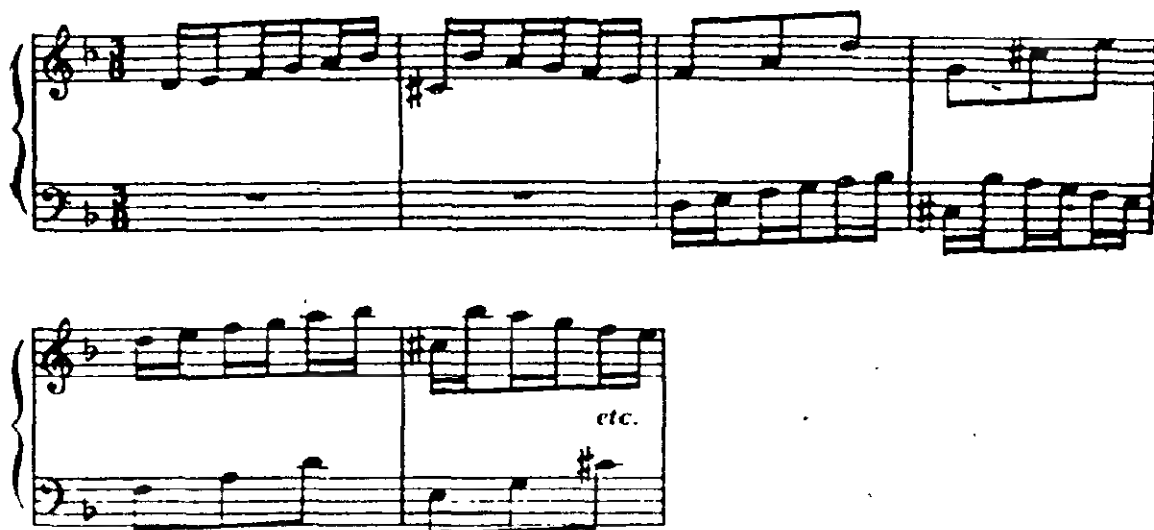




这对位是精致的、澄净的，充分地表现了曲中的意义。但这对位也是从和声产生的，而和声又由曲调本身而来。我们又可以发现和声和对位不可分割地交织在一起。

从这点出发，巴哈把对位法发展到更高的境界，放进了高贵的卡农曲（Canon）和赋格曲（Fugue）。你们都知道卡农曲是什么：那是一段旋律模拟另一段的手法，正像我们认为的最简单的轮唱曲：《僧人积克》、《三只小盲鼠》等等。在卡农曲里，正像轮唱曲，总有一个声部单独先起。让我们唱唱，我先唱："摇，摇，摇小船，顺流慢慢去，"现在你插进来也是唱这一句，而我继续唱："快活地、快活地"等等，这样我们便有一首卡农曲的开始。

当巴哈写作一首卡农曲时，不管对位发展得如何复杂，我们都可以觉得一种和声的体裁把它结合起来。例如：这首《二部创意曲》以卡农方式开始，右手先弹一段两小节的乐句，左手然后以完全相同的方式模拟：

作者弹钢琴：



但好像用了一些魔术，巴哈找到的一些音乐不单只奇妙地和对位配合，而也可以造成和声，可是却连一个和弦也看不见。这样两条简单的旋律线联合起来，就发出最大的和弦力量。每次只用两个音，巴哈便可给我们以清晰的和声印象，使听者永不会在两条分别的旋律线中失去方向，内涵的和声把它支持着。

卡农曲自然地把我们带到对位的最高形式——赋格曲，在巴哈的手里，这形式变得如此伟大，以后的作曲家实难望其项背。分析赋格曲如果不是音乐院里独立一门功课，最少也可造成另外一个广播节目。但我们并不须成为赋格专家才可以爱上巴哈，我们所要知道的只是赋格曲是从卡农曲而来，然后逸出常轨，加上插曲部，发展部成为一种刺激复杂的曲式。
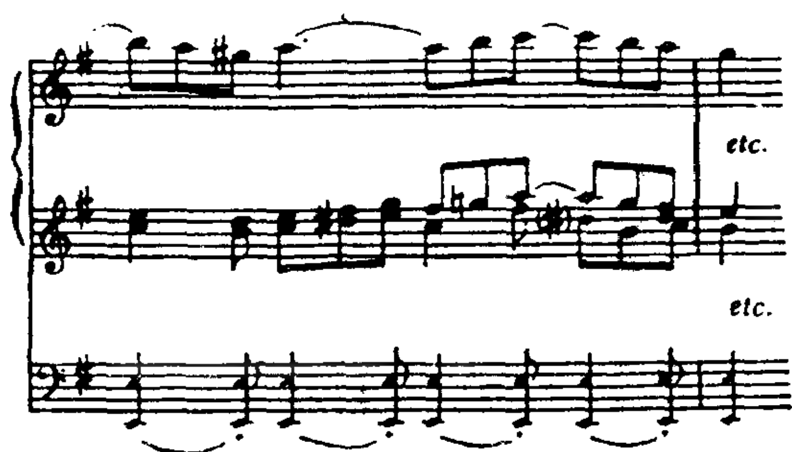
但是在这对位的迷宫中，巴哈用方法挽救了局势，就是把和声注入对位中，这样你便永远不必同时跟从四条旋律线，好像要同时试着保持和四个不同的电话通话。和声团结了四个声部，使他们成为一个混然的整体

现在我们开始对巴哈究竟是什么开始有点印象了。合唱、合唱前奏曲、卡农曲和赋格曲、是巴哈世界中的四块基石。我们有了对这些体裁的知识，加上我们新学来的同时听横向和直向的能力，我们便可以准备听巴哈的任何作品了。我们要分析《圣马太受难曲》开始时的合唱曲，这部光辉的曲子引起了我早期对巴哈的热情。虽然这首曲很复杂，但并没有现在我们所不能了解的东西。它是一部“合唱—前奏曲”，一条有岛屿的河流，就像我们以前听过的。所不同者，这部作品是唱的，而河流也不再是平静的，而是翻腾咆哮的。

乐团：

Andante

f



这是乐队的序曲，它奠下了受难和痛苦的情绪，准备于合唱插入时，唱出教徒们在基督受难时的心中痛楚。而这全是用模拟的卡农曲形式。男低音先唱：“女儿们，来分担我心中的痛苦”，而由男高音在高五度音程处以卡农式作回答：

男声合唱：

TENORS:
Come ye
BASSES:
Come ye daugh - ters share my an - - guish Come ye

daugh - ters share my an - - (guish) etc.
daugh - ters share my an guish Come ye

同时，女声一直在唱着一段自己的五度卡农：

女声合唱：

SOPRANOS:

Come ye daugh - ters share my an - guish

ALTOS:

Come

share my an - guish Come ye etc.

ye daugh - ters share my an - (guish)

由此产生的各声部之丰富，再加上乐队在低音的悸动，它的表现力，是无可比拟的：

全体合唱与乐团：

Andante

S. Come, ye Daugh-ters share my an - - - guish

A. Come,

T. Come, ye

B. Come, ye Daugh-ters share my an - - - guish Come, ye

ORCH.

S. share my an - guish Come, — ye Daugh -(ters) etc.

A. — ye Daugh - ters share my an - (guish) etc.

T. Daugh - ters share my an - - - (guish) etc.

B. Daugh - ters share my an - guish Come, — etc.

etc.

然后合唱团突然分为两组对比合唱。"看他!" 第一组先唱，"谁?"第二组问。然后第一组答"看新郎，看!""怎样?""像羔羊。"在这些回答和悸动之上，男童合唱的声音唱出了合唱的曲调："啊，最神圣的上帝的羔羊"，明亮的救赎的真理，穿透了地上的痛苦：

男童合唱：

O Lamb of Cod most ho - ly

这三组合唱的对位联合，动人肺腑。在所有的音乐中，从没有这样的写法：

大合唱:

Andante

BOYS' CHOIR

I. II. I. II. I.

CHORUS I & II

See Him! Whom? The Bride - groom see, See Him! How? So like — a

BOYS' CHOIR

O Lamb of God most ho -

CHORUS I

Lamb Come —— ye daugh-ters share - my an - - - - -

He Come ye

ly
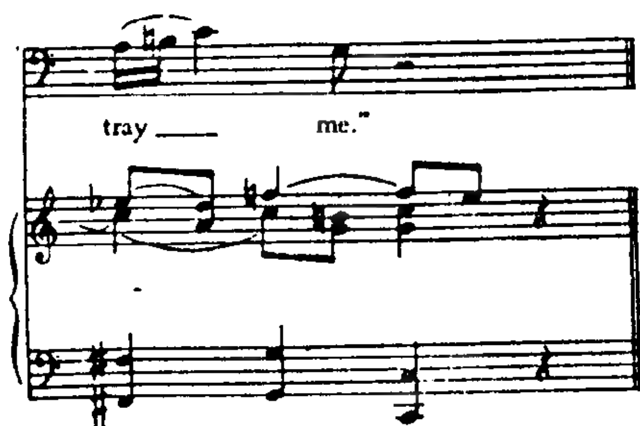
etc.

谁说巴哈不戏剧化?在这部合唱中,甚至在说故事的人还没有开口,剧情已经像一部希腊悲剧一般在我们面前明显地展

开了。对巴哈来说没有比耶稣的朴素的故事更富于怜悯、恐怖和使人向上了，人和耶稣的神妙关系也是如此。在这里，在基督教的戏剧里，巴哈的戏剧天才燃烧得最为光辉与灿烂。

例如，在《圣马太受难曲》里，受难剧中一般情节由男高音以最简单的宣叙式唱出，只有古式钢琴、大提琴和低音提琴伴奏。但当耶稣的声音被听到时，甚至在宣叙式的乐段中，弦乐插入奏出光辉的和弦，这些常被比喻为圣像头上的光轮。下面是这种乐段的一例，描写最后晚餐时，耶稣告诉他的门徒们说他们之中的一个将出卖他——听听那光轮：

EVANGELIST:
And when eve-ning came, He sat — down with the twelve and he said as
Jesus:
they were eat - ing "Ver - i - ly I say to you one of — you — shall be -
(STRINGS)
(HALO)



然后是全曲中最戏剧化的时光，门徒们的声音一个盖过一个，问着那带着惧怕而焦急的问题："主啊，是我吗？"这是对位法的纯戏剧化的用法，它令这情景生动得有如正在上演。不戏剧化的巴哈，再一次变为作曲家中最戏剧化的：

合唱：
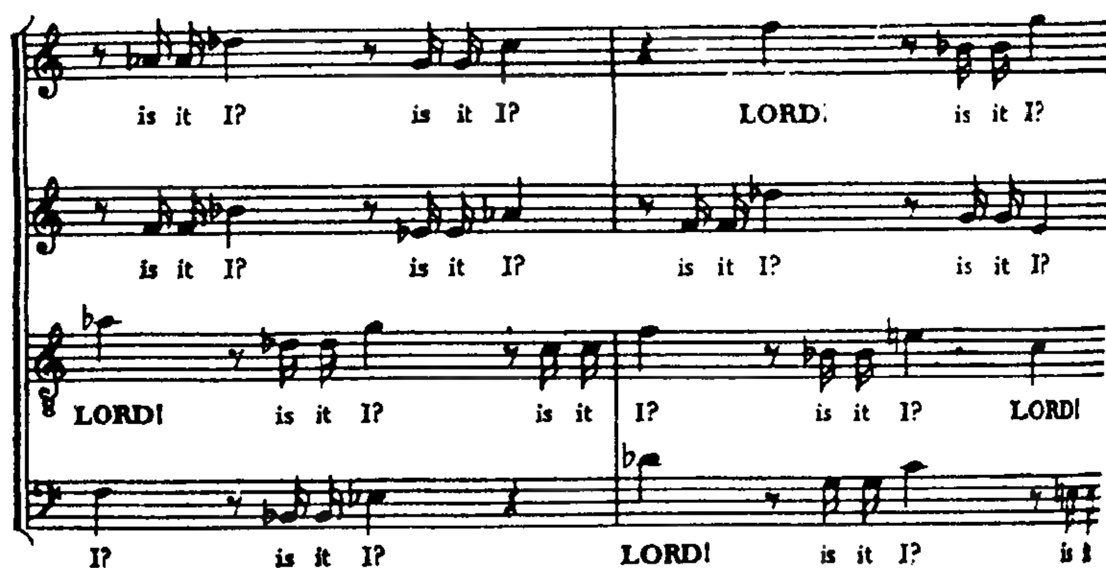
Allegro
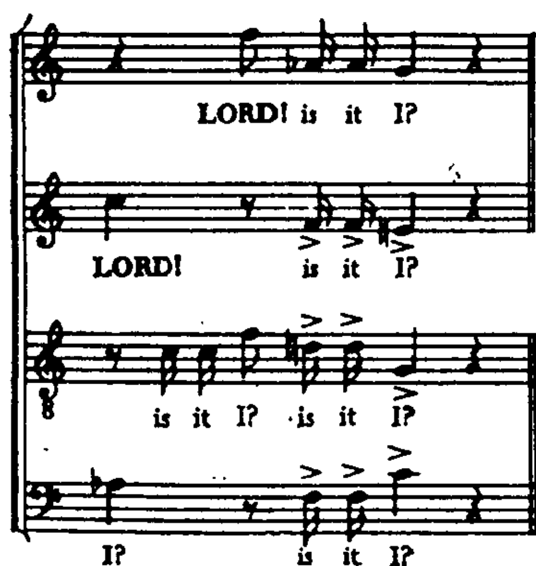
S LORD! is it I?

A LORD! is it I? is it I? LORD!

T LORD! is it I? is it I?

B LORD! is it





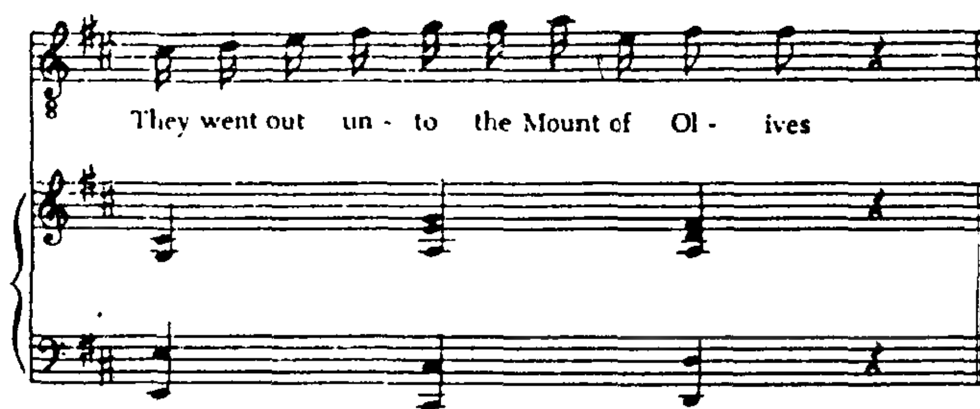
这小小的合唱有一种迷人的偶合。那问话："是我吗？"被复述了刚刚十一次，每个门徒说一次，除了犹大，他的缄默是意料中的事。这反映了巴哈在数理上极端留意。巴哈坦白、乡土气、带着新教气息的简朴，却是一个神秘主义者。他的神秘的一个方面是他对数字的兴趣。他很喜欢玩一个游戏，就是用数字来代替字母的第几个，这样结果便得到一种神秘的结论。

举例来说，以A等于一，B等于二等等为原则，他的名字Bach加起来便等于十四。对他来说这变成一个神秘的数目。第一个数字“一”是所有数目字中最神圣的，第二个“四”代表四部福音。此外从四减去一便是“三”，上帝的三位一体。一加四等于“五”，代表了摩西的《五经》。十四的因数是“二和七”，都是古代的神秘符号。但最幸运的是他自己整个名字Johann Sebastian Bach加起来（用旧德文字母）是“四十一”(41)这又是一四的反向（14）（十四是B—A—C—H加起来的总和）；这些事情，对一个有对位的头脑的人来说，一定是个奇迹的符号。事实上他死前最后写的作品（合唱—幻想曲：《我行至你的宝座前》(Vor Deinen Thron Tret' Ich Au-hier)，第一乐句刚好有十四个音符，而整个旋律有四十一个音符。

这几乎近于天真的神秘感，在《受难曲》中，其音乐图画法的形式，从头至尾都存在。对巴哈，音符不仅仅是声音，而是创作的材料。如果他可以将它们砌成十字架，或描写基督的手的表情，或暗示灵魂飞上了天堂，他会觉得那非常快乐。让我们再以《受难曲》里最后一些出现的宣叙调为例：
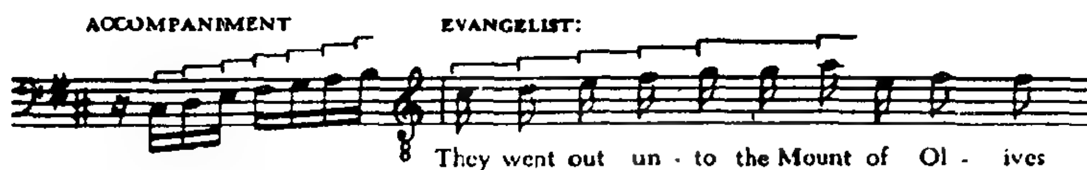
独唱：

And when they had sung a hymn of praise to-ge-ther
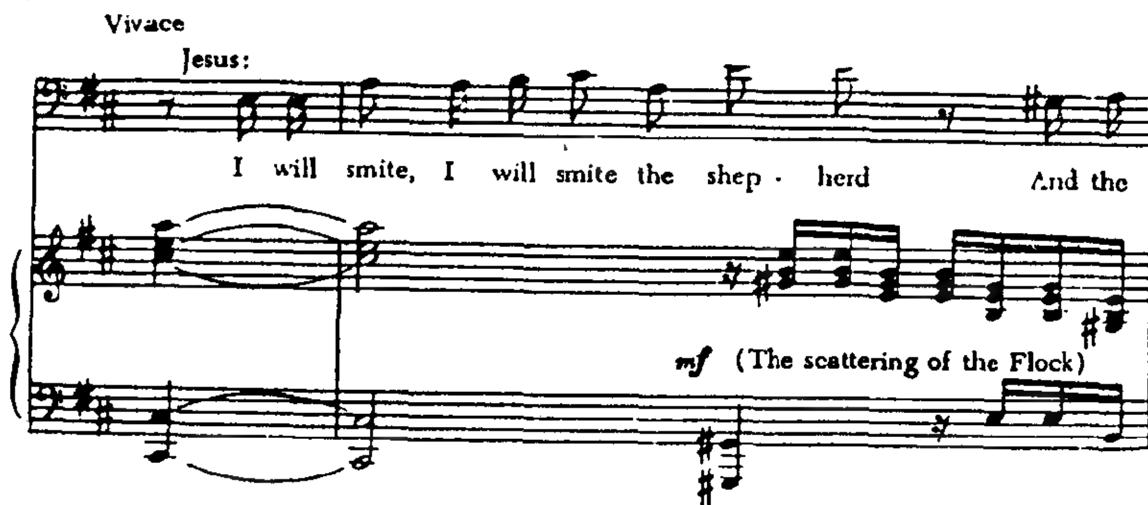


你可听到那徐缓地走上橄榄山的脚步声吗?
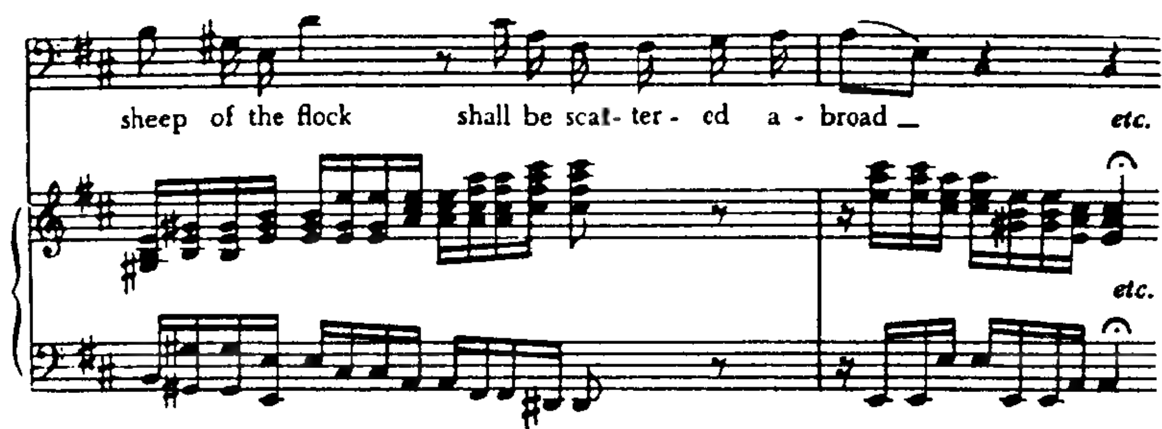
古式钢琴及独唱:



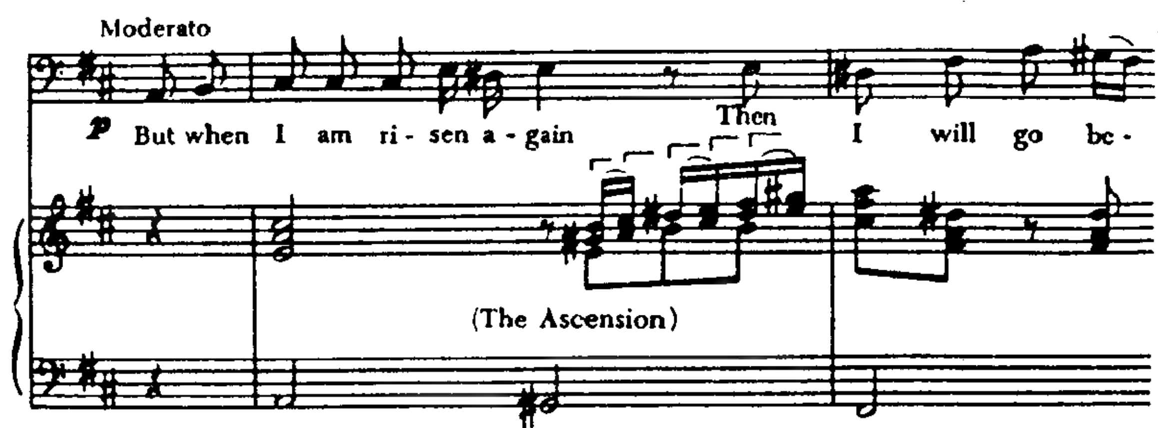
那还不算。当乐曲再继续时，听听巴哈怎样在这些字“羊群将被驱四散”上所做成的音乐上的纷扰:
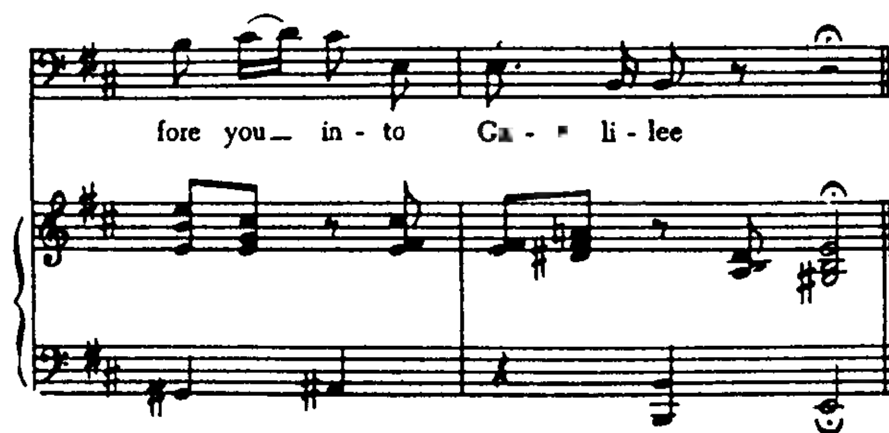
古式钢琴及独唱:





然后以一个简单的音阶造成升天的抒情幻想：
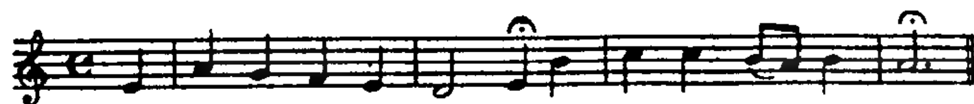




但这个音阶，连同弦乐做成的光轮，和描写上橄榄山的干燥

的音阶有多大的分别啊!

我们现在开始可以看到伟大的非洲丛林医药传教士施慰慈(Albert Schweitzer)称巴哈的音乐为"音话"的原因。他的意思是由那神秘的"音"与"字"的结合,而做成崭新的巴哈的语言。巴哈用这种言语去写作他的戏剧,不仅仅在说故事的宣叙调上,而是在《受难曲》中的每一角落。

例如,有一首合唱在全曲中,出现不下五次之多,那是一个很美的旋律:

钢琴:



这曲每次出现时,都有一种新的姿态:用不同的字,不同的调和不同的和声、用了这些音话的不同,巴哈可以表现各种各式的意义,这些都是很了不起的。

这曲调的第一次出现是说及上一宣叙调所说的羊群:"应我吧,我的保护者,我的牧人。"和声的背景也是简单而富于田园风味的。内声部作级进式的进行,没有装饰的跳动,或解放式的对位:

合唱:

Slowly

Ac - knowledge me my Keep - er, My Shep-herd make me Thine

但耶稣死时，这合唱却用非常不同的编排出现。歌词现在成为：“当我也要离开时，请您不要离开我。”于是和声也变得沉静，半音阶式，被受苦神秘地绞扭，被死亡的影子遮盖得黑暗：

合　唱：
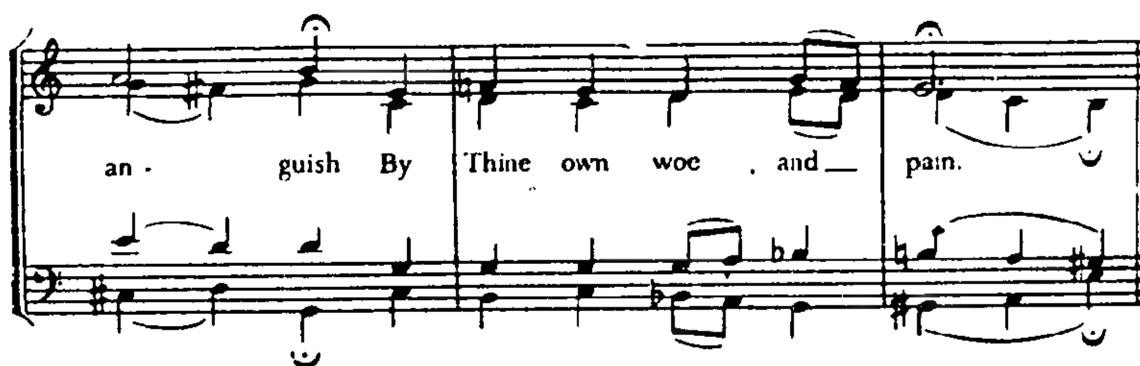
Slowly

S.
A.

When I too am de - parting Then part Thou not from me. On Thee. When near my end I lan - guish All o - ther com - fort vain. Then draw me from my

Death's lone jour - ney star - ting My soul will feel for

T
B



这是一切音乐中最动人心魄的一段。但在《受难曲》中，几乎每一段都是动人心魄的。一次复一次，巴哈利用他的音乐与歌词之间的非凡统一性，给予我们这一种魔力。
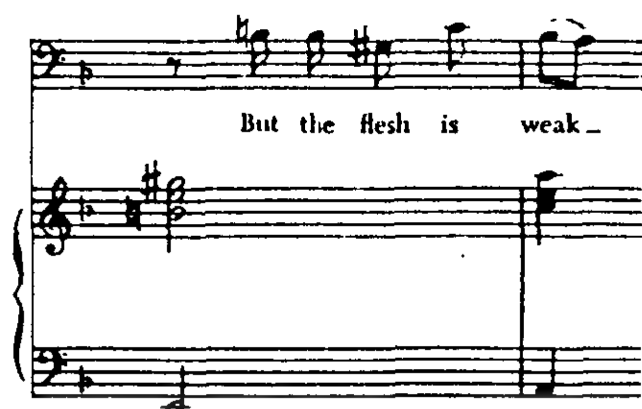
例如在客西马尼园中，当耶稣看见他的门徒睡着时，他说："怎么样，你们不能和我儆醒片时吗？总要儆醒祷告，免得入了迷惑。"然后他又继续：

独唱及弦乐：
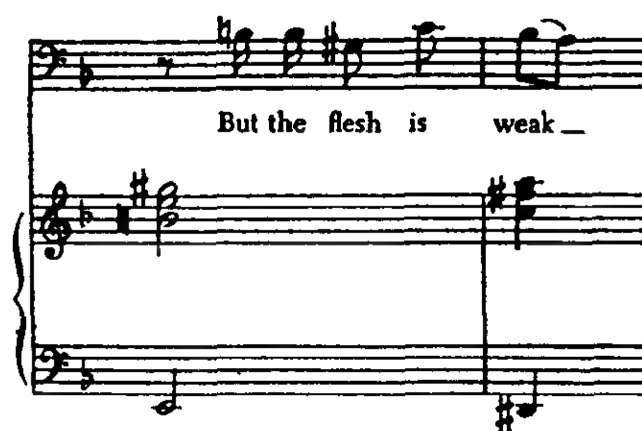
The spi-rit in - deed is will - ing But the flesh is weak_

(STRINGS) (HALO)

最后一句歌词："肉体却软弱了"（weak），那弱字配得多么神妙！而你却在等候这和弦的正常解决：



但巴哈却用一个不解决的和弦配上这字：



你可感觉到和声的"弱"吗？

关于字的配音，没有比犹大出卖耶稣吻他的夫子的手时更动人了。在一句过分浪漫蒂克的句子里，我们几乎可以看见犹大的吻和他的假意亲蜜：

当耶稣被捕时，是用全曲中最伟大的一段乐谱表现的。那是女高音和女中音二重唱，由合唱支持，唱出："呀，我的耶稣被捕了。"这不单是字的描绘，而简单是整个景象的描绘。宛如在希腊悲剧里一些伟大的合唱。两个独唱者像是合唱的领导，当他们的对位式的悲伤曲调旋转出来时，被门徒们的惊恐叫喊打破了："放开他，不要捆绑他！"

二重唱和合唱：

(en)
etc.
Je - sus now is tak — — — — — — (en)
(DISCIPLES)
LEAVE HIM! LEAVE HIM! BIND HIM NOT!

然后当独唱者唱出:“他被带走了。呀，他们缚起了他，”我们听见乐队那沉重而又有韵律的缓进，好像冷酷无情的脚步:

二重奏和乐队:

ALTO, SOPRANO DUET:
He's led — a - way, ah — they — have —
He's led — a - way, — ah — they — have — bound
ORCH.
bound
etc.

突然整个合唱强烈的爆炸了，呼唤着雷电去毁灭那些从事谋杀的凶手。听了这个赋格式的合唱之后，你不能再说对位法是沉闷的；这是激昂万分的戏剧！

八部大合唱：

Thun - ders! Light - nings! Thun - ders! Light- (nings)

Vivace

CHORUS I

etc.

Light - nings! Thun - ders! Light- nings! Thun- (ders)

CHORUS II

etc.

ORCH.

etc.

那是纯粹，而且在最高水准上的戏剧——巴哈的水准。在整个作品中，以不可相信的坚固密度，这水准一直都保持着。例如当彼拉多问群众，他们愿意释放强盗巴拉巴还是耶稣：

独唱和合唱:

PILATE:

Tell me whe - ther of the two here will ye that

I re - lease to you

EVANGELIST:

They an - swered

S. BAR - AB - BAS!

A. BAR - AB - BAS!

T. BAR - AB - BAS!

B. BAR - AB - BAS!

或者是最后在十字架上，令人心碎的一瞬.

独唱:

EVANGELIST:

And a - bout the ninth — hour Je - sus cried a - loud and

Adagio
JESUS:
said: E - li, E - li, la - ma, la - ma sa - bach-tha - ni?

在整个作品中，只有这一次耶稣的话，没有被弦乐光轮围绕住。那是一种巨匠的手法，因为在垂死的时候，耶稣也是人。然后跟着的是最戏剧化的一刻：

独唱及乐队：

Fast and agitated
EVANGELIST:
And then be - hold the veil of the tem - ple was
CELLOS,
BASSES
Continuo

rent in — twain From — the top un - to the

bot - tom

最后的一个合唱——向在墓里的耶稣道别，像一首宏大和高贵的催眠曲：

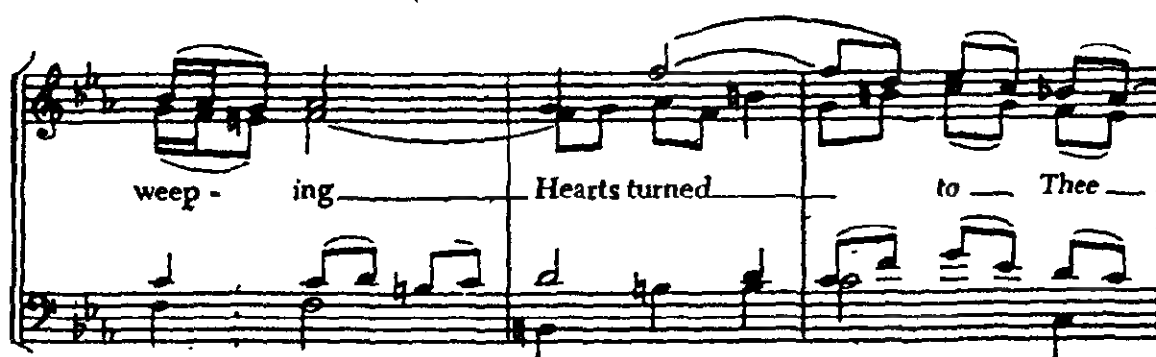
大合唱：

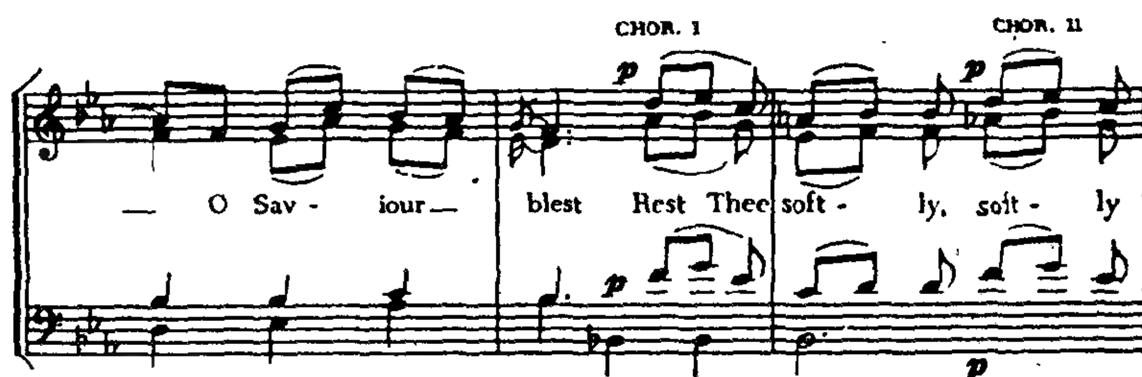
Andante sostenuto

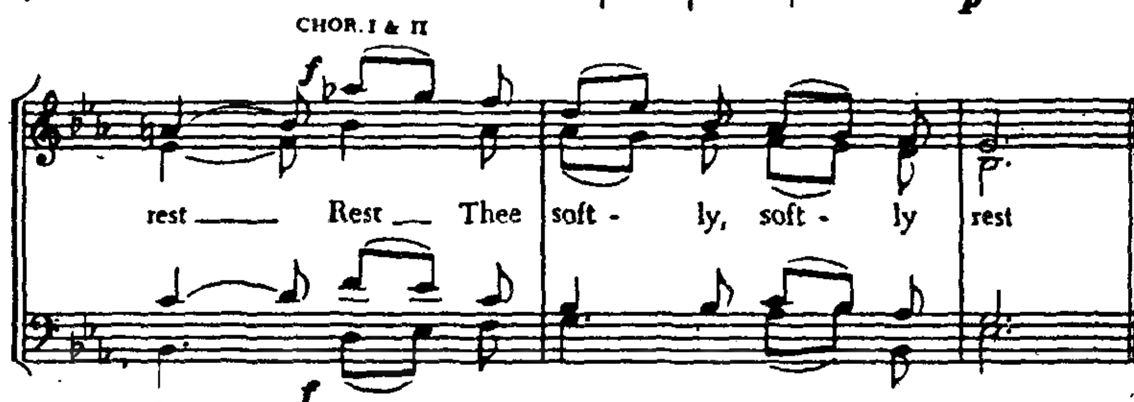
CHOR. I & II:

pp

In — deep - est — grief here — sit — we —







噢，如果我能够把这部作品所有的神奇告诉你们多好！但那是无尽的。甚至花上一生的时间来研究，也没有人可以将它全部明了。试想这只是巴哈的大量生产中的一部作品，它只是无数中的一部而已。

（作者拿出巴哈的全部作品，四十多巨册）这里有歌曲、古舞曲、组曲、古舞曲、奏鸣曲、触键曲、前奏曲、赋格曲、

清唱剧、圣曲、弥撒曲、受难曲、幻想曲、协奏曲、合唱曲、变奏曲、经文曲、固定低音舞曲——都是五十年不倦工作的白热化的创作。

什么事把这些结合在一起，使得它们不可避免地成为一个人的产物呢？那是敬虔的精神。对于巴哈，所有音乐都是宗教，创作音乐是虔诚的表现，演奏音乐是崇敬的表示。每一个音符都是奉献给上帝的，再没有其他。这在他的一切音乐上都是如此，不管它原来的目的多么世俗。那六部《勃兰登堡协奏曲》原来是献给勃兰登堡侯爵的，但音乐所歌颂的是上帝，而不是侯爵。每一套最后的大提琴组曲或小提琴奏鸣曲，在《十二平均律钢琴集》的每一首前奏曲或赋格曲都是赞美上帝的。

巴哈音乐的骨干是朴素的信仰。不然，他怎能把那些光辉的材料处理得有秩序，又要赶着限期，又要应付同时一起来的活动？他弹奏管风琴、指挥合唱，在学校授课，教导他一大群儿女，参加会议，又要时时留意有没有更好待遇的工作。巴哈只是一个人，并不是神，但他是虔信上帝的人，他对上帝的崇敬却从头至尾在指导着他的音乐。

大歌剧何以伟大？

一九五八年三月廿八日电视广播

（作者站在空旷的舞台上）

我们现在是在一间空的歌剧院里，这是著名的纽约都会歌剧院　它是绝对空虚的，没有它往常迷人的魔力，和繁荣。参加首演结白领花的贵宾没有，也没有皮披肩、钻石。没有人站起来高声喝采叫好。舞台上也没有埃及的古庙、牛铃、或西班牙的古堡。有的只是这个剧院的几位演员和乐队。
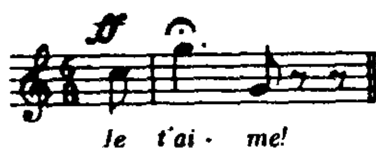
这个星期天的下午，我们把这剧院变为一间试验室，我们要用显微镜来研究歌剧——大歌剧，而且设法去发现大歌剧何以伟大。

大？这字用在歌剧上多奇怪！它究竟是什么意思呢？对大多数人来说，这只意味着前面说过的豪华、毛裘和钻石。这就是说，它是一种献给上流社会的高尚娱乐，昂贵、遥远、困难而愚蠢，只有音乐家可以了解，只为一些神经失常的剧迷所爱好——但不管怎样，只是为了少数人。但是，噢，这是多么错误！

事实上，歌剧是为大家的，而且从来如此。基本上说来，它是一种大家的娱乐。在歌剧的摇篮意大利，人们去看《爱依

莲》，正像看一场足球比赛。在全欧洲，去听歌剧只是去看戏而已。歌剧只是戏，而且是一种很普遍化的戏，因为它直接唤起情绪。在舞台上没有办法把一句简单的"我爱你"表现得像一个男音走到脚灯前大唱那样有效：

作者走到脚灯之前唱：



它简单得像擎天一柱。最基本的人性情绪被保中一点，而且放大得比实体大不知多少倍，使你不能忽略它。每一种情绪都以一种清晰、直接、绝不含糊而且全面的姿态冲向你来。我们且拿人类最基本的一种情绪为例："爱"。

（这时华格纳的《特里斯坦和伊索地》第二幕的《爱情二重唱》演出。）

这是在礼法范围内任何人所可表示的最热情的态度。在其他的剧种里，你哪里可以看见爱情这样地被析离出来加以放大？爱情最白热的表现，单以规模的宏大来说，有谁能像华格纳的表现手法：一场爱情景，占去了全幕的几乎三分之二。但这最大规模的爱情二重唱的宏大，并不只在它的阔度。它在表情的力量上，范围和变化上，也是硕大无朋的。音乐从最微弱的亲昵低语：

作者弹钢琴并唱：

Con moto
TRISTAN:

p

So stür - ben wir um un - ge - trennt

pp trem.

etc.

到柔和的抒情乐段：

Lento Moderato
TRISTAN:

p

O sink' her - nie - der,

pp

3 3 3 3 3 3

到透不过气来的询问都有:

爱侣们以他们差不多如醉如痴的焦急，互相重叠着轮流唱出他们的乐句:

Molto vivo

ISOLDE:

p *In dei - nen Ar - men, dir - ge - weiht ur - hei - lig etc.*

Tristan:

In dei - nen Ar - men, dir - ge - weiht
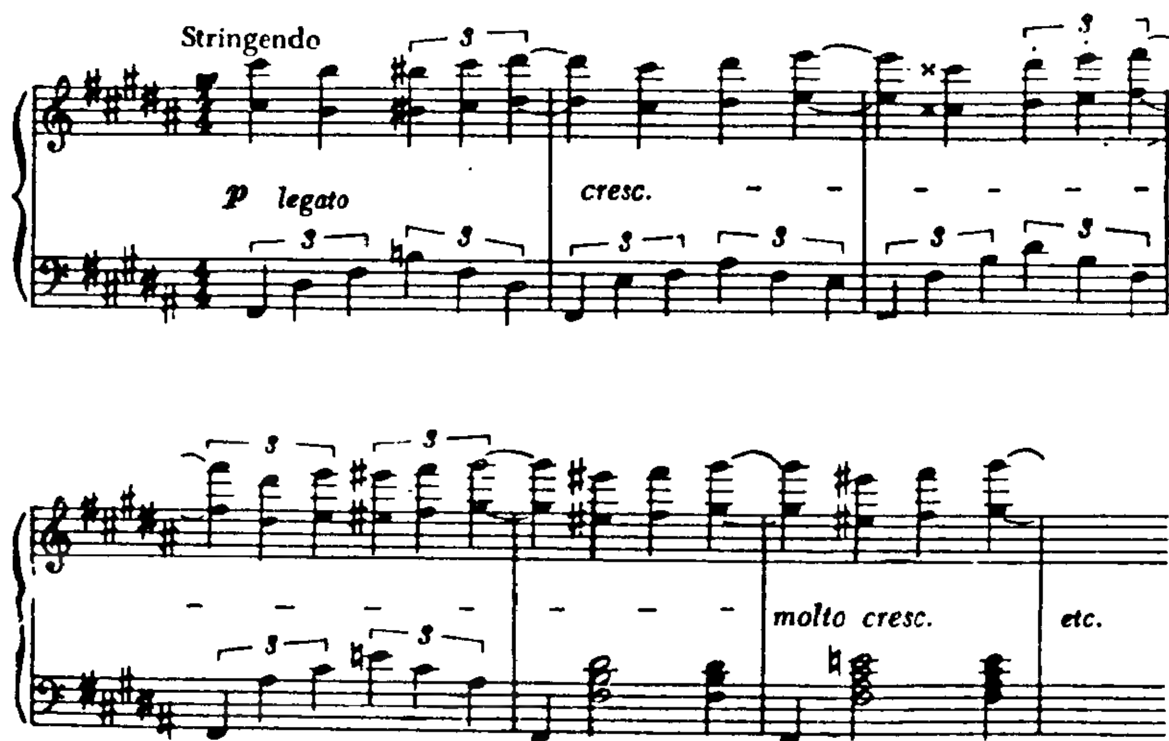
p

3

3

etc.

最后，它达到那不可相信的上行叠句的高峰，好像热情的上升漫无止境。



你看到这里有无穷尽的变化。

歌剧的巨大的直接力量，一个主要的原因是因为它是唱出来的，这听起来似乎很幼稚，但当你想到所有各种不同的乐器组成的庞大而复杂的所谓交响乐团，竟没有一种乐器可以和人声的卓绝的表现力量较量时，你会想到唱有多大的意义。人声是最伟大的乐器。当这样一种声音，或数个甚至许多部声音来承担戏剧的任务，或唱出一个故事、一种情绪时，没有其他的剧种可以比得上它的直接动人的力量。

试想想在卡门最后一幕妒忌的激情歌剧化：

女高音和男高音在钢琴边:

Agitato

DON JOSE:

Pour la der-nie-re fois, dé-mon, veux-tu me sui-vre?

CARMEN:

Non, non!

Cet-te bague, au-tre fois, tu me l'a-vais don-né-e Tiens!

fp *ff* *ffp* *fff* *ff* *ff*

ff DON JOSE:
Eh bien! dam né el etc.
a tempo
ff (fanfare) etc.

那是最尖锐化的妒忌。或者以希望为例，像《浮士德》最后的三重唱：

女高音，男高音，男低音及钢琴：

MARGUERITE.
An - ges purs, an - ges ra - di -
FAUST: Viens! viens! quit - tons ces
MEPHISTOPHELES:
Hâ - tons nous, hâ - tons nous
f

eux, —— por - tez mon âme au

lieux, —— dé - jà le jour en - va -

— de quit - ter — ces lieux, dé - jà, le jour en - va -

sein des cieux

hit les cieux

etc.

hit les cieux

etc.

或者像我们在莫洛索格夫斯基的杰作《鲍里士·高杜诺夫》（Boris Godunov）里所听到的希望的反面——失望：

男低音及钢琴:

Slow

BORIS:

p

God, a - bove Who de - sir - eth not the sin - ner's death

Have mer - cy up - on me, On

poco rit.

me the guil - ty Tsar Bo - ris —

或者像在史特劳斯的《沙乐美》中，当我们听到她吻了施洗的约翰被砍掉的头以后，高歌罪恶的高张时，我们被那犯罪的感觉压得简直透不过气来。
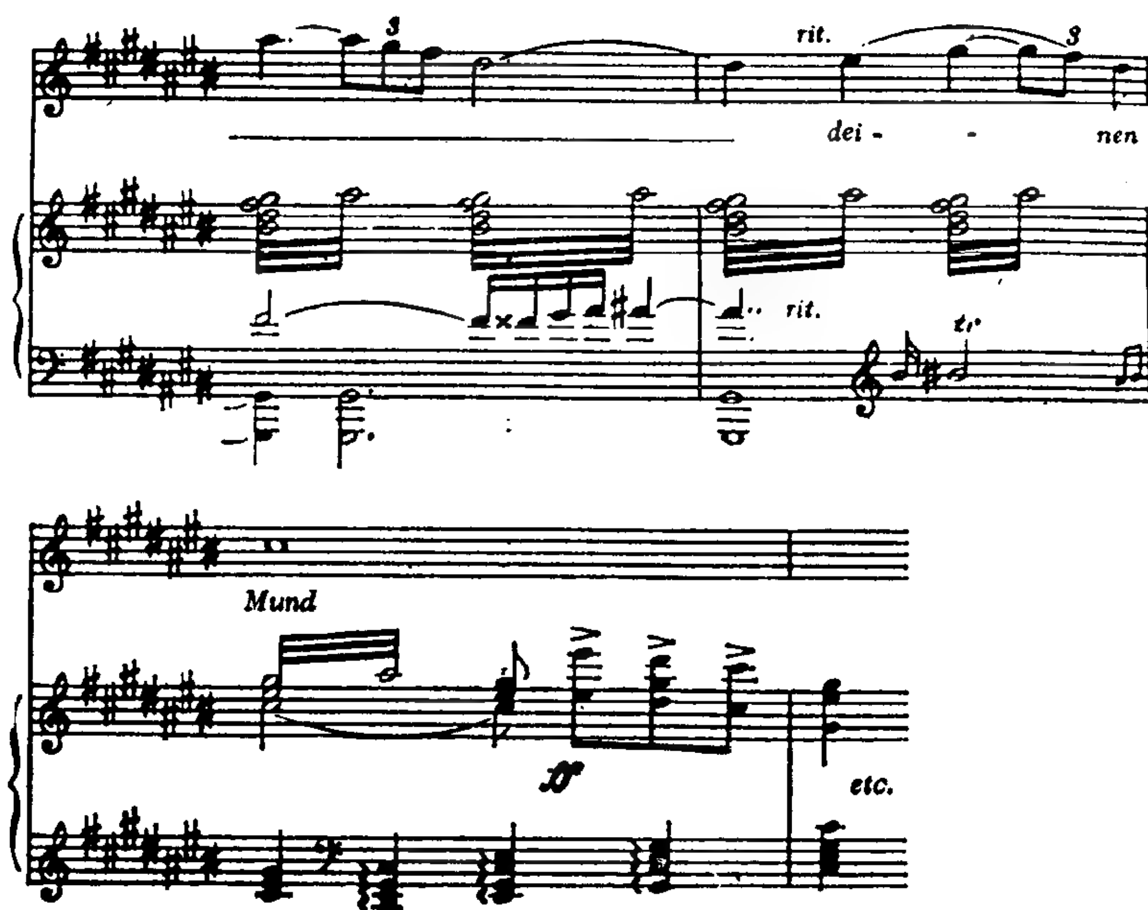
Broadly

SALOME:

Ich ha - be dei - nen Mund ge - küsst Jo - cha - na - an Ich ha - be ihn ge - küsst

dim.

molto espr.



这些原始的情绪不是仅仅呈现给我们，而是向我们掷来的。你可以知道音乐是一种很特别的东西。在它达到我们的心灵之前并不需要通过脑子检查，而是直接透进我们的心里。你也不必像谈剧本的文字那样要先把他们研究过。一个升F音并不需要先在头脑里考虑过，它是一种直接的打击，所以也特别强有力。试想想用歌剧演出的《莎士比亚》的李尔王，他会愤怒得没有别一个话剧里的《李尔王》比得上他，因为他有一个宏大的男低音歌喉，唱着一个狂怒的高降G音，台后面还有叫号着的合唱队，另外还有台前的九十个演奏者帮助他。他只有对白的话剧里，也许情势的微妙和意境的深远可以表

现得好一些。他们多有些时间吵架，多些机会去考究，再考究，合理化并改正，例如伊亚高在《奥塞罗》中所做的。结果，莎士比亚的伊亚高比起歌剧里的伊亚高更加阴沉，更矛盾。莎士比亚的角色其实不完全是一个恶棍，但他却耽于恶棍的行为。他当然是剧中吃重的角色，但他的动机却可以用很多不同的办法去解释，其中有些他在各次的独白中说了出来，像下面一段：

演员朗诵伊亚高的独白：

“我十分相信卡斯奥爱她，
她也爱他，那也适当而伟大；
但那黑鬼呢，我却不能忍受，
然而，却有着那么深情，爱慕和高贵的性格。
我也敢于想像他，会做黛丝达梦娜的好丈夫。
但我也爱她，不是由于绝对的虚荣，
虽然这样我也犯着同样大的罪过，
一部分是由于想满足我的报复之情，
因为我真个怀疑这黑鬼跳上了我的位子，
这想头就像一些毒，咬啮我肝肠寸断。”

你可想像到所有这些字怎样可以配上音乐呢？不会的！它们太理智，太自相矛盾，太过于依赖头脑的判断。在歌剧的谱或词里，简直没有时间去研究这些理智。在歌剧里，音乐把歌词在情绪上，时间上和其他的许多方面，膨胀到一个程度，使歌词只剩下几乎最简单的作用。角色一定得清楚地塑造出来，不复杂而容易认识。情绪的形式也一定得同样的简单。换

言之，歌剧里的伊亚高一定得是好人或坏人，而不能是模棱两可的。所以我们从《奥赛罗》的厚厚的剧本——

作者拿出剧本：

到这本薄薄的歌词。

作者拿出歌词：

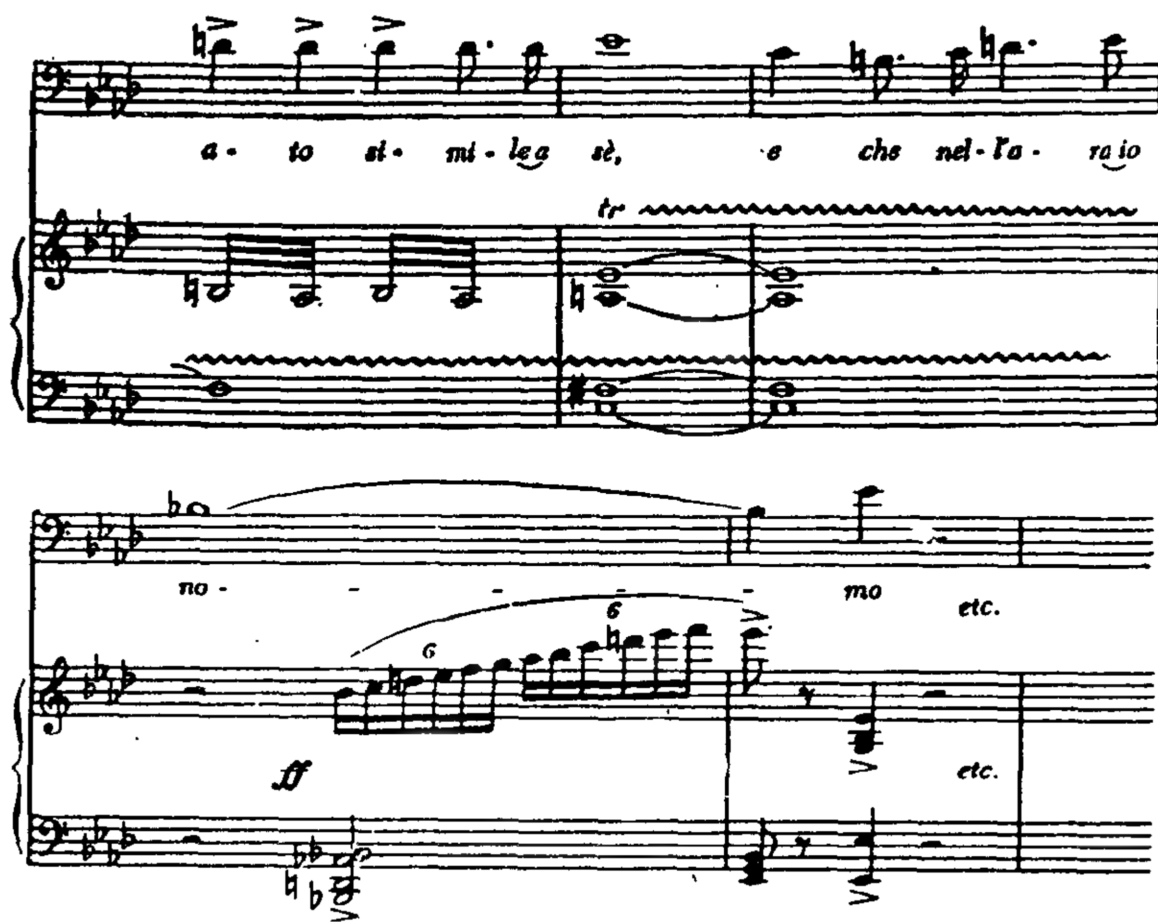
我们发现完全是另一个伊亚高，刚适合浮尔第的歌剧需要。这个伊亚高是一个朴素的老式的恶棍，没有神秘，没有复杂的动机，没有借口。他是一个魔鬼，他自己知道，也使我们知道——用面部的表情。

他大叫道："信条！我相信一个残忍的神，他把我造成他的样子。我相信人是卑劣的，而我也只是人。我相信人做完了坏事之后便会死去，死了之后也更没有什么。天堂只是一个古老的谎话！"

男中音和乐队：

Allegro sostenuto IAGO:

Cre - do in un Dio cru - del che m'ha cre -
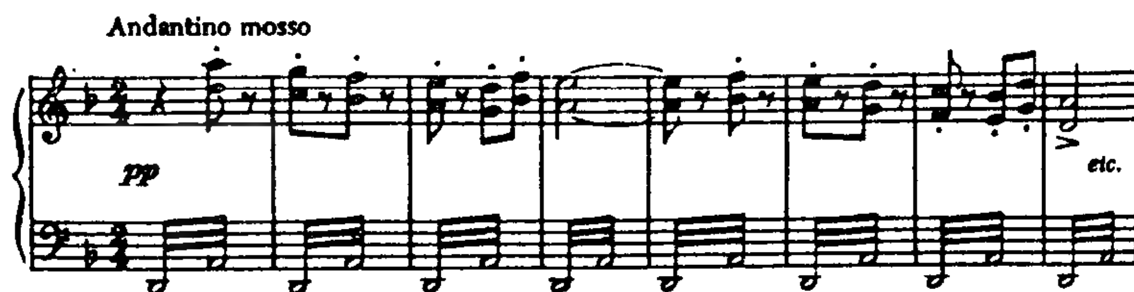


到这里为止我们只就歌剧的不同种类形式上稍微看看，而每次都可以发现一种相同的事实：歌剧是大的，比话剧更大，比人更大。但什么使它更大？音乐，歌唱的音乐。

但音乐怎样做法呢？我们且拿布齐尼的歌剧《穷艺术家》（ La Bohe'me）的整个第三幕做例子。那是一场短而精致的戏，我们将以音乐怎样把单纯的戏剧变为歌剧的观点来看它。
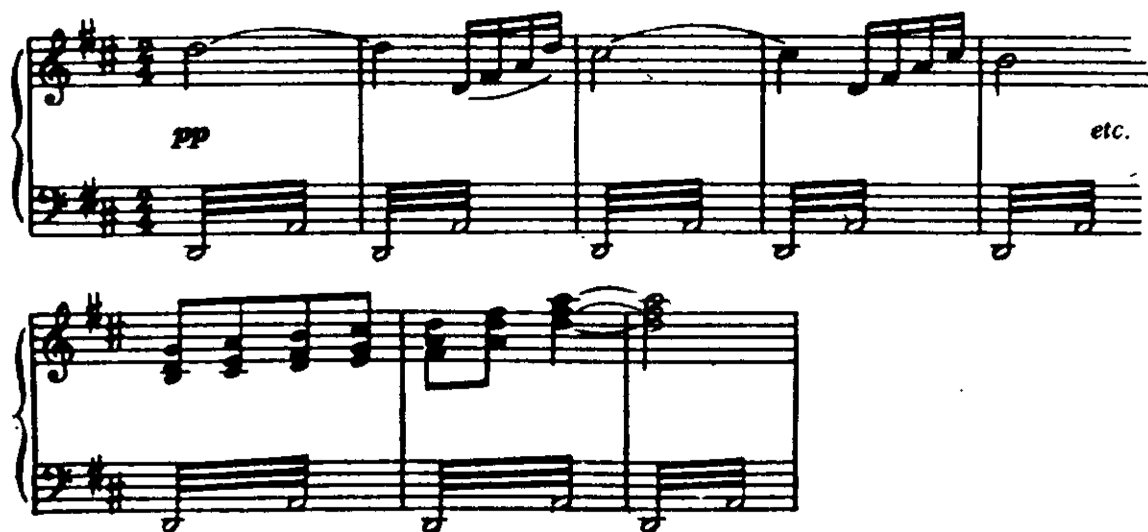
开幕时是一八三〇年的巴黎。我们看见在城郊建立的关卡附近的一间小酒家。时间是一个暗淡的冬天早晨，还没有真正天亮。下着雪，很冷。我们立刻看到布齐尼用音乐把气氛创造成冷酷空虚的“五度音程”。

作者在钢琴上弹开始时的几小节：
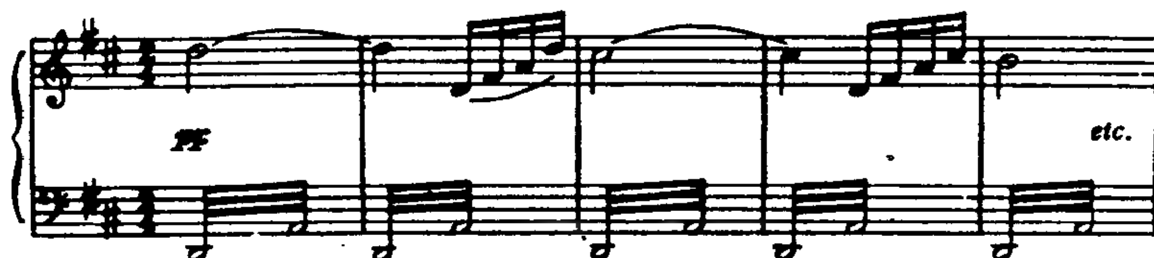


在舞台上表现冷有几种方法：雪花像肥皂片似的落着，灯光可以灰暗而不愉快，人们可以用衣服蒙上耳朵，顿着脚取暖。但这些都不能和寒冷空虚的五度音程相比，它们被布齐尼像雪片般投落在台上。在这声音中我们听到形形色色冻僵了脸孔的工人们叫关卡的守兵开门，让他们进巴黎去。作为对比，我们可以听见酒家里的歌声——那些仍没有离去的夜游者，在碰杯和大声叫喊：

钢琴：



这其间有缪塞太唱着我们在第二幕中听到的著名的圆舞曲中的一段：



所有这些都把剧的气氛建立起来，而且布齐尼做得多好！

（这时第三幕的开始由合唱团和乐队演出）

我们先看到音乐把戏剧扩为歌剧的第一种办法：先把景画扩充。但现在剧情开始了。因为我们是在试验室里，我们可以自由地做实验，所以我们要把剧情分为两种形式——一种话剧一种歌剧。首先你们将看到每一段先由“普通”的演员用英语演出，完全采用歌词，然后你们才听到歌唱，这样你们便明白究竟在做什么。（但先要声明的是：记着我们曾说过关于歌词的话，歌词并不是剧本，它是一种诗歌化的骨干。）

我们的剧情里有四个主要角色，都是拉丁区的乐天派：媚媚，那精巧的女缝工；鲁道夫，挨饿的诗人，最近爱上了她。其他一对恋人是鲁道夫最要好的朋友马塞路，一位画家；和缪瑟泰，与他同住的十三点女郎。我们在第二幕时看到大家都很快活，他们沉浸在爱河和圣诞节的笑声中，但现在却有点不对劲了，像媚媚即将告诉我们的一般：

演员(道白)：

媚　媚：对不起，先生，你可否告诉我在哪一家酒家里，有一个画家正在工作着呢？

警　察（指着）：就在那儿。

媚　媚：谢谢你。（向挤牛奶妇）噢，太太，你可以替我叫叫画家马塞路吗？我得和他说话。而我却只有一点点时间。请告诉他——轻轻地——说媚媚在等她。（挤牛奶妇进）

警　察（对卖菜妇人）：喂，篮里面是什么？（查看）空的，去吧。

马塞路（上场）：媚媚！

媚　媚：我希望在这里可以找到你。

马塞路：是的，我们已在这里不用交租钱住了一个多月了。缪瑟泰唱歌给顾客听，我就在墙上画上战士的图画。外面很冷，进来吧。

媚　媚：鲁道夫也在里边吗？

马塞路：是的。

媚　媚：那么我不能进去——不，不。

马塞路：为什么？

媚　媚（伤心地哭起来）：好马塞路，请帮帮我吧！

马塞路：怎么啦？

媚　媚：鲁道夫因醋意离开了我。他爱我但又不信任我。看一看，说句话甚至一个小动作就使他怀疑和愤怒。我甚至觉得晚上我做梦他也在监视着。每一分钟他都叫道："算了，你不合适我！去另外找一个爱人吧！"

呀，这使我心碎。当然他并非真正有意如此，但，马塞路，怎样解决呢？

马塞路：你们两人都这么不快活，你们不该住在一起。

媚　媚：你说得对。我们应该分手。但我们试过很多次都不行。帮帮我们，帮帮我们！你可以跟他说说吗？

马塞路：看看缪瑟泰和我。我们都很快活，因为我们并不把爱情看得那么严重。我们唱，我们笑——那是唯一的办法。

媚　媚：马塞路，请你尽量帮帮我们。

马塞路：好吧，好吧，我跟他谈谈。
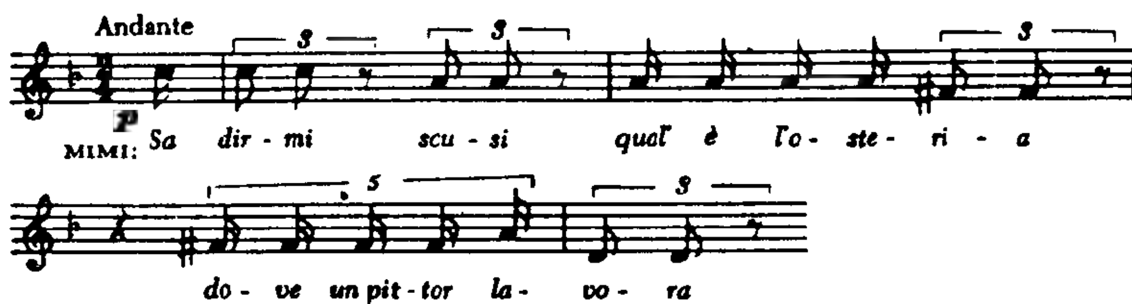
*　　*　　*　　*

作　者：上面的情节并不是可以把世界燃烧起来的一类，一些爱人之间的小误会而已。他因猜妒而离开了她，她不晓得该怎样做。我想像你们绝不关心这些。但现在让我们再重复这场加上布齐尼的

（现在同样的场景由唱角和乐队演出。）

作　者：你发觉自己关心剧情吗？你当然会。为什么呢？是因为加上了完美而光辉的音乐。但这不是任何的古老的光辉音乐，因为这是由一个舞台的巨匠细心地计划的，把角色给我们放大了。例如媚媚。《她向守卫的警察唱的第一个音起，音乐便告诉我们她病得多厉害。请注意我并不说歌词告诉我们这些。他们说的只是："对不起，你可否告诉我"等等。只是一行情节的歌词。但音乐告诉我们多得多：
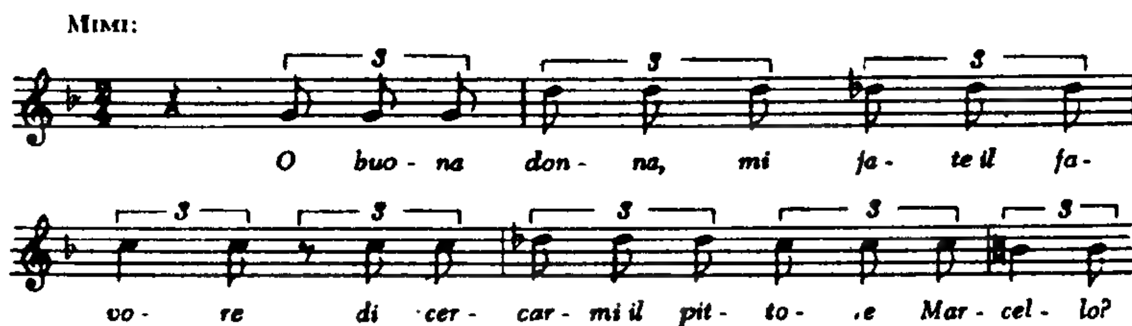
作者唱：



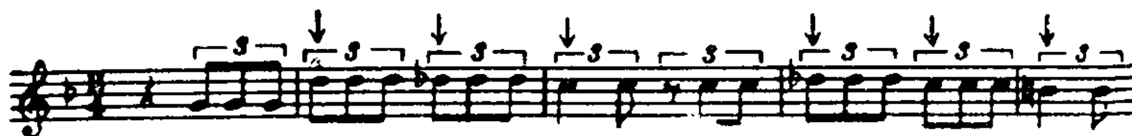
你听到乐句中的许多休止吗？那喘吁吁地呼吸？当然你也注意到旋律线不停地下降，给我们以一种感觉意会她的渐弱的体力。然后，她和挤奶妇说话时再度努力，音乐于是渐渐向上爬：

作者唱：

MIMI:
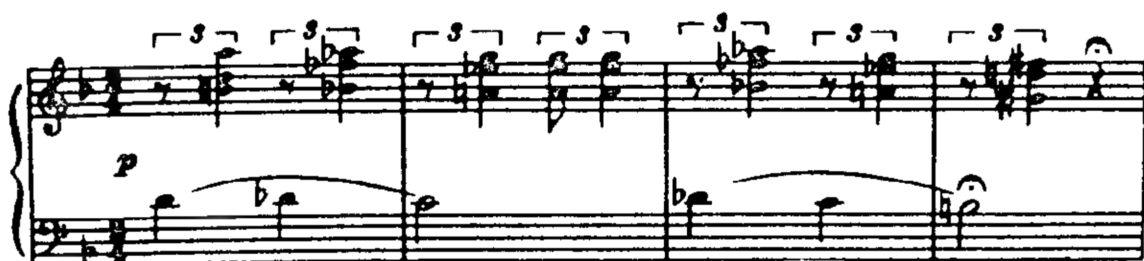


但甚至在这里，旋律线也向下堕，正像她的气力渐渐消失。那是完美的病态音乐。但更有病态的是旋律线以半音向下跌，那是最少的可能音程，整句旋律像一句长长的叹息。



此外乐队的和声是一连串的下行"九和弦"，听起来真是病得可怜。

作者弹出：



你能看出这些小节加起来，它以一种不可想像的音乐色彩，怎样为我们描绘了媚媚吗？这些甚至还不是旋律。它只不过是宣叙调，这不幸的名字通常并不意味着有多大旋律趣味。但在大歌剧里，我们被注定了要从头到尾，所以便得有某些形式的宣叙调。一部歌剧不能从头到尾都是"咏叹调"和"歌"才可表示感情。这会使全部僵化。剧情必须继续发展，所以为着要阐述剧情，我们便得和那讨厌的宣叙调搅在一起。这也是歌剧中令你发闷，发怒或发窘的部分，因为你以为每个人除了你都知道演员在说些什么，所以你就觉得很自卑，觉得说的全是废话。但当宣叙调像布齐尼那般处理时，使它为角色工作，并赋予它以音乐和戏剧的意义，它便不再使人烦闷。它变得有自己独特的一种美。

现在再继续剧情。马塞路答应了和鲁道夫商量，他请媚媚先走开，以免发生难堪的事。但她躲在一棵树后面偷听这两个朋友的对话。

演员道白：

鲁道夫：马塞路，最后我可以和你单独谈，我想离开媚媚。

马塞路：你的主意改变得实在太快。

鲁道夫：你知道这是怎么回事。我想一切都已过去了。可是我再看到她的蓝眼睛，我又会激动起来。我不懂。

马塞路：你又想重蹈复辙吗？

鲁道夫：永远不会了。

马塞路：你为什么不改改这脾气？爱情如果不快乐有什么好处？爱情要是不好玩，那便全无希望。你是一个善妒的人。

鲁道夫：一点点。

马塞路：妒忌、乖戾、疯狂、偏见，烦厌而固执。

媚媚：（在旁边）这样鲁道夫会大怒的，但又有什么办法呢？

鲁道夫：媚媚是一个水性杨花的女人，她玩弄男人。只要有个花花公子看她一眼，那便够了，她拉高衣裙露出脚踝来鼓励他。

马塞路：我想你说的不是真心话？

鲁道夫：好吧，算我不是。我在说谎来遮盖我的真正的痛苦。我爱媚媚多于世上一切。但我却那么害怕。媚媚有病，而且一天比一天坏。那可怜的小东西全没有希望啦。

马塞路：媚媚！

媚　媚：（在旁边）他是什么意思？

鲁道夫：她咳嗽得非常厉害。她的红润的面色全没有了。

马塞路：可怜的媚媚！

媚　媚：（在旁边）我会死吗？

鲁道夫：我的房间只是一个污秽的洞穴——没有火，冰冷又

透风，她从不埋怨。但我觉得对她不起，她的病重是我的过失。

马塞路：我们该怎办呢？

媚　媚：（在旁边）我就要死了！
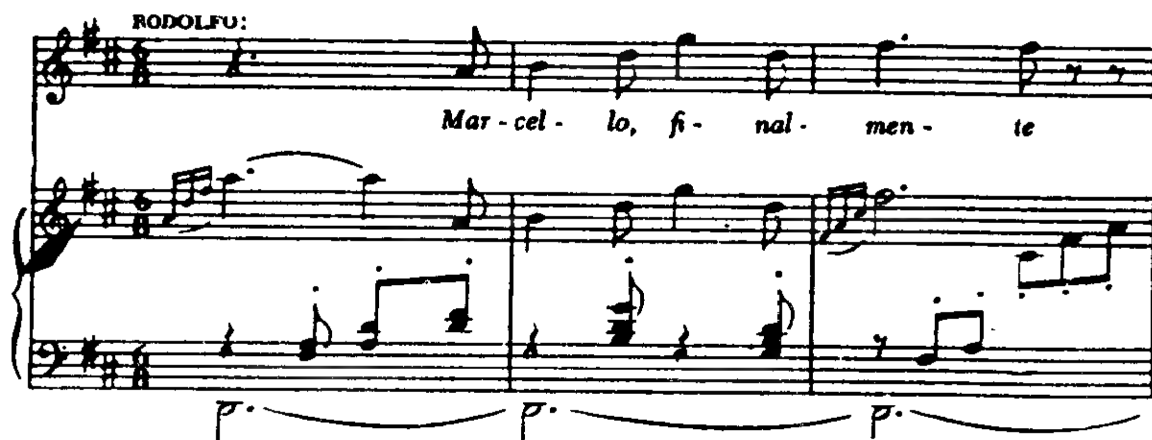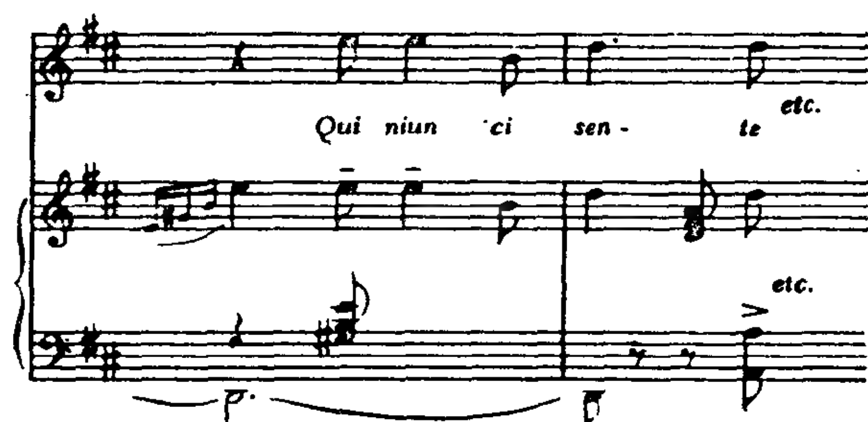
*　　*　　*　　*

我们现在知道事实的真相了：媚媚已病得无可救药，鲁道夫离开她是为了她好。但这场面虽然令人感动，比起作曲家的妙手一挥，同样的场面便大不相同了。听听他怎样用音乐来处理它，把它在情绪方面大大的扩充为一个真正悲剧化的叙述。

（同样的场面由唱角和乐队演出）

作　者：从这里你可以看到布齐尼的音乐事实上扩展了情绪的体积。但这一幕的情感动人的秘密，却在于布齐尼的一种杰出的手笔。整个对白的第一部配上了浮面而不切实的音乐。鲁道夫以一个壮男的活力唱着，好像他并不特别关心这些。
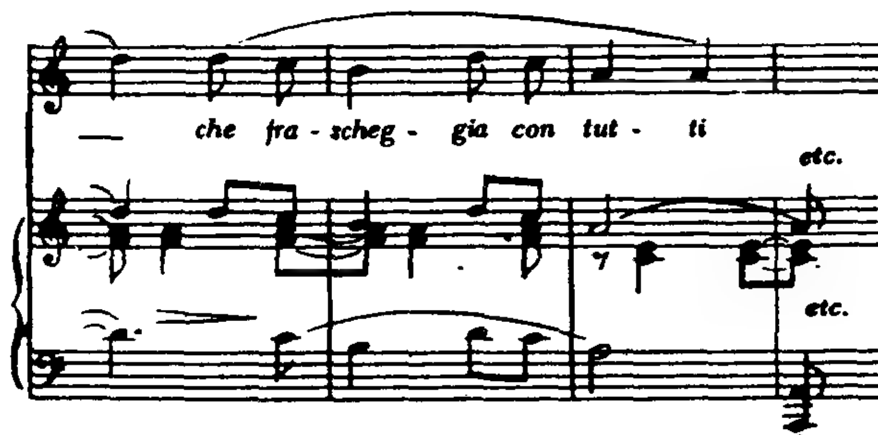
作者唱：
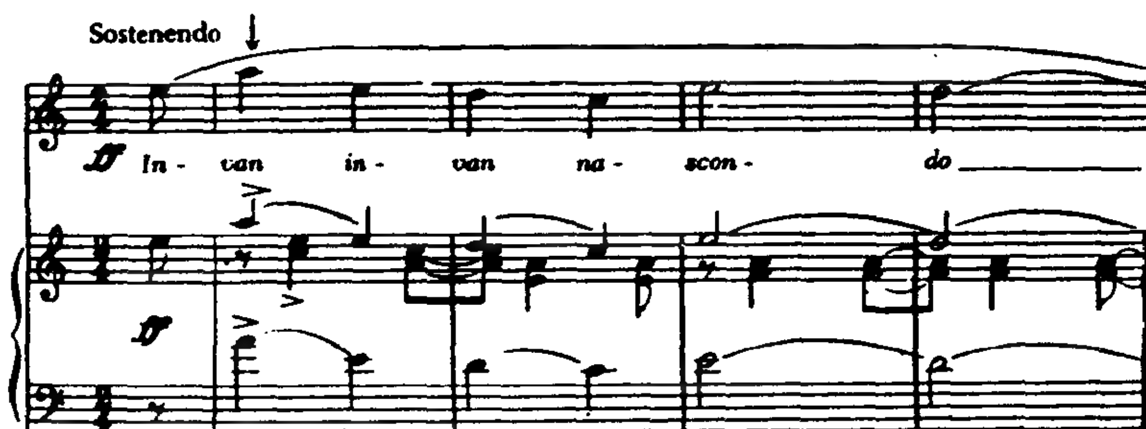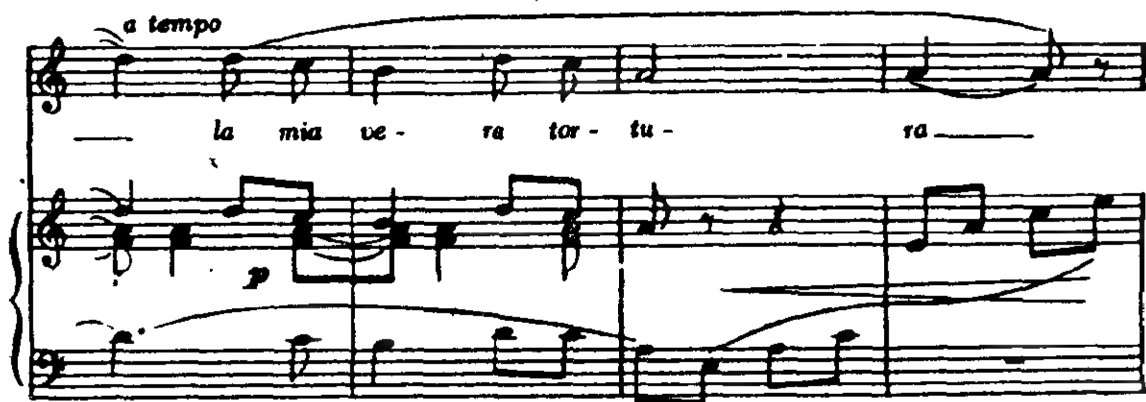




它像一部进行曲，甚至像一部舞曲——青春、活跃，甚至讽刺。一对朋友听起来像两个大学生。但正是这样才发出了力量，因为鲁道夫正在掩饰他的感情。所以他一软下来，所有后面跟着来的便对比得加倍激动。例如，拿他在谎说他为什么要离开媚媚的时候。他说："她是一个水性杨花的女子，玩弄男人。"他用这种语调说：

RODOLFO: Mi - mí è u - na ci - vet - ta
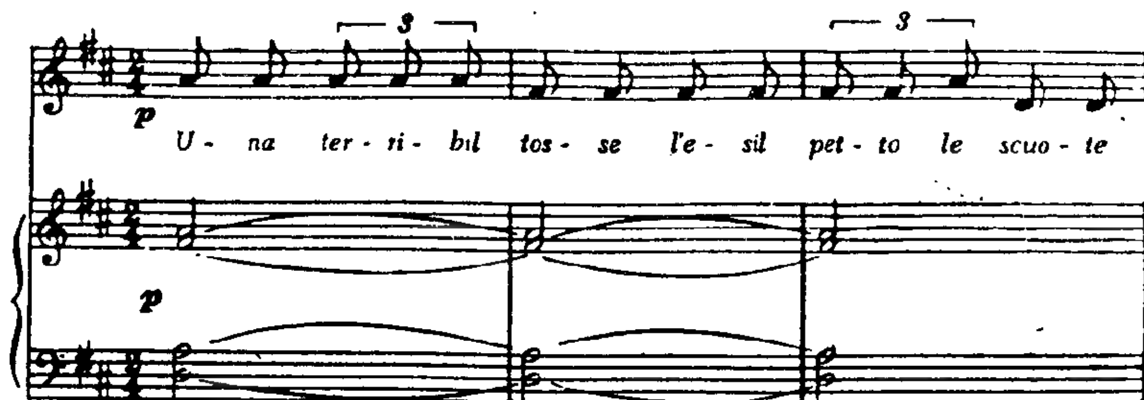


但过了一会，马塞路质问他是否真心时，他就软下来说真话了。用的是同样的调子，只换了第二个音，提高为高的A音：





那一个不同的音带来了多么丰富的感情！在这音里，所有的真话都说出来了，真理的热力从他那里爆出来。或者拿鲁道夫的话："她咳嗽得很厉害，她的面色苍白"等等。一句很医学的话，不管它用了意大利文显得多么诗意。布齐尼可以用带点中立的音乐把它说得一样医学化：

作者弹钢琴，即席创作：



当然他并不这样做。他叫鲁道夫把这些字用一段奇妙而热烈的旋律唱出，这样他不只是在说媚媚生病，也说出了因此令他多么痛苦和绝望：
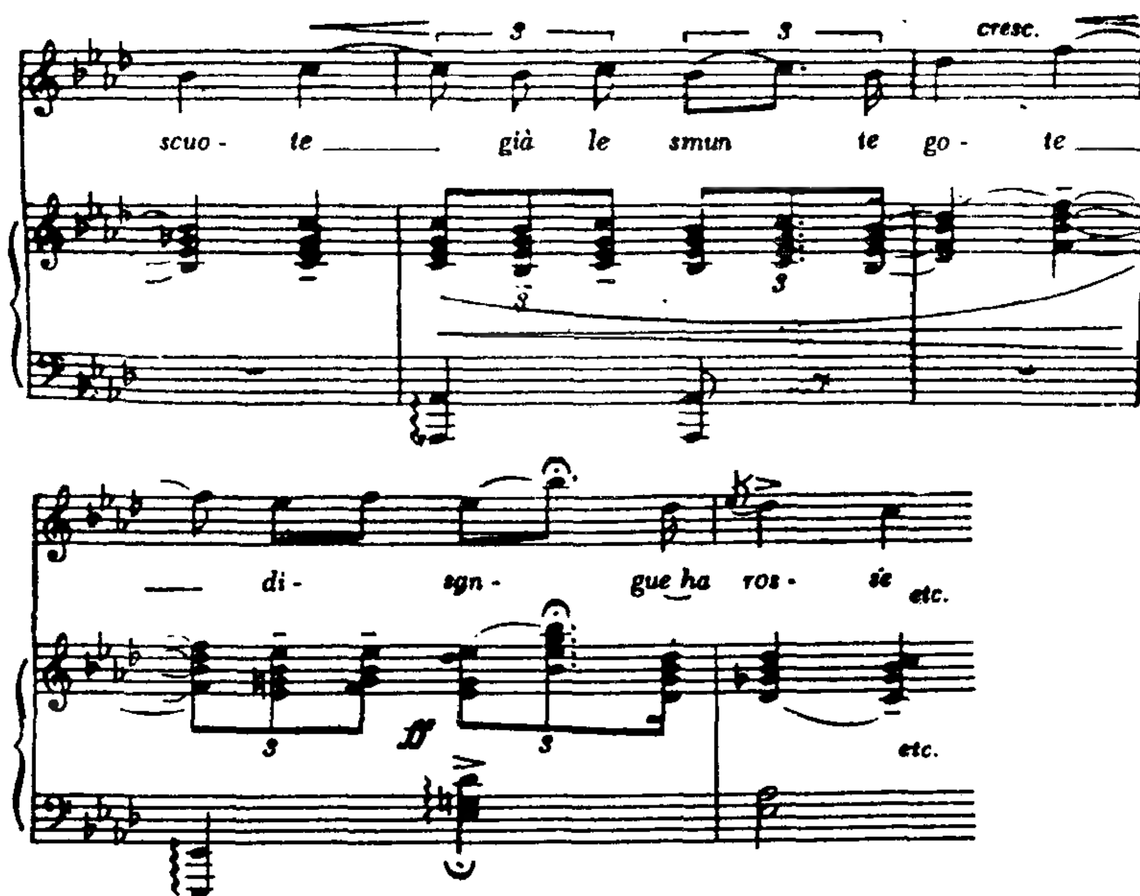
作者弹琴并唱：

Con la massima espressione

RODOLFO: U- na ter- ri- bil tos- se l'e- sil pet- to le

sostenuto molto

ppp lentissimo



就是这些组成了歌剧。

现在让我们来谈歌剧音乐的新任务。另外一种真实的扩大，那就是同时的歌唱。这是歌剧的一种引人入胜之处：只要试想想《弄臣》里的四部合唱，《露茜亚里》的六重唱，《玫瑰骑士》里的三重唱等等之类。为什么这些总是歌剧里的高潮呢？因为它们提供了没有任何其他的艺术形式可以做到的刺激：那种同时可以听到几种情感的宣示的刺激。在话剧中这永不可能。人们不可能同时一齐说话——这就是说假如他们想要别人听得到。这会得像一团大混乱，正像我们在《穷艺术家》里可以听到的。

演员们同时说话：

媚媚：噢，天哪，天哪，

一切都成为过去了，

我的生命已到尽头。

噢，天哪，我一定得死吗？

噢，天哪……等等。

马塞路：多大的悲剧！

可怜的东西。

可怜的小媚媚。

多惨的事……等等。

鲁道夫：媚媚是娇媚的花朵儿，

她需要侍候。

只有爱情我可以给他……等等。

作　者：乱七八糟。但音乐却可以做得到。因为音乐是与生俱来一同发声的，而文字却不是。这小小的三重奏变为突出的美丽的一瞬，而不是混乱。真实被音乐变为一种抒情的丰美，使我们可以同时听到三种情绪的流露。

鲁道夫的绝望：

Rodolfo's despair:

RODOLFO: Mi - mì di ser - ra è fio - re

pp

马塞路的嗟叹：

MARCELLO: Oh qual pie-tà Po-ve-ret-ta!

最重要的，媚媚的微弱的痛苦的喘息：

MIMI: Ahi-mè! Ahi-me! E fi-ni ta

Q mia vi-ta E fi-ni-ta

加起来，他们编织成一幅情感的网，它本身就是一种崭新的情绪的经验：

三重奏：

Agitando un poco

MIMI: Ahi - mè! Ahi - mè! E fi - ni - ta

RODOLFO: Mi - mì di ser - ra è fio - re

MARCELLO: O qual pie - ta

pp

O mia vi - ta E fi - ni - ta

Po - ver - tà l'ha sfio - ri - ta

Po - ve - ret ta

你可听得出我说的“情感的网”的意思吗？这只有歌剧才可给你的东西。

现在再让我们看看剧情发展下去是什么。

演员道白：

（媚媚的咳嗽声使人发现了她的所在）

鲁道夫：媚媚……这是怎么回事？你在这儿？你听到我说话了吗？

马塞路：她什么都听到了。

鲁道夫：亲爱的，不要担心。你了解我。我其实不为什么就发脾气。进来吧，里面暖些。

媚　媚：不，里面的气味会使我烦闷。

鲁道夫：呀，媚媚。

（缪瑟泰在台后笑）
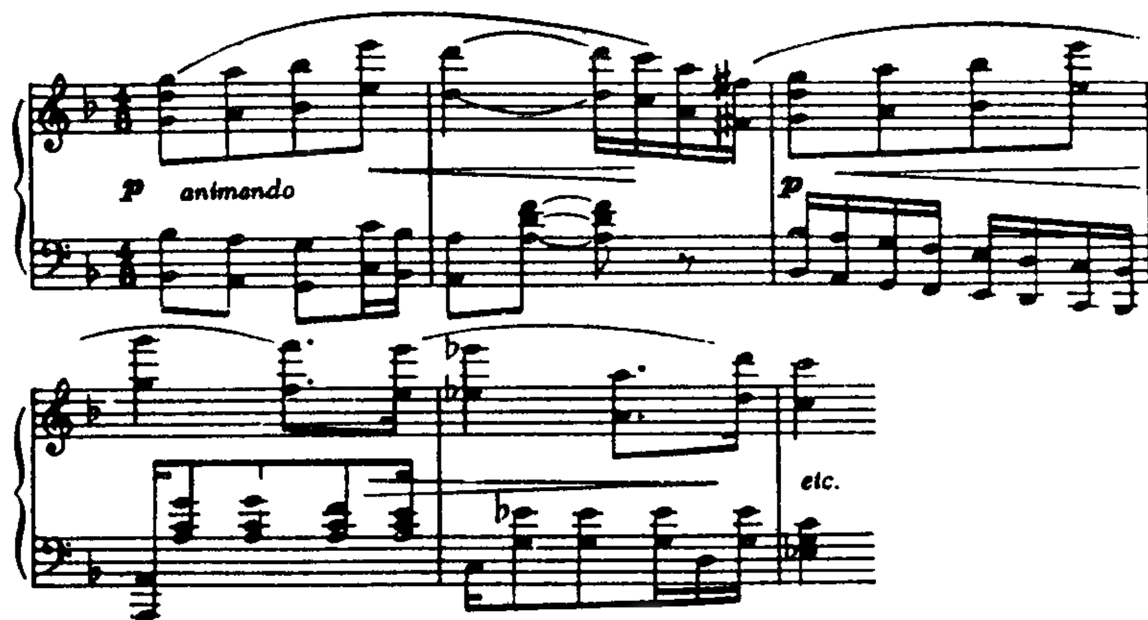
马塞路：那是缪瑟泰在笑。她和谁呢？那个荡妇；我给她点颜色看看。

（马塞路进入酒家）
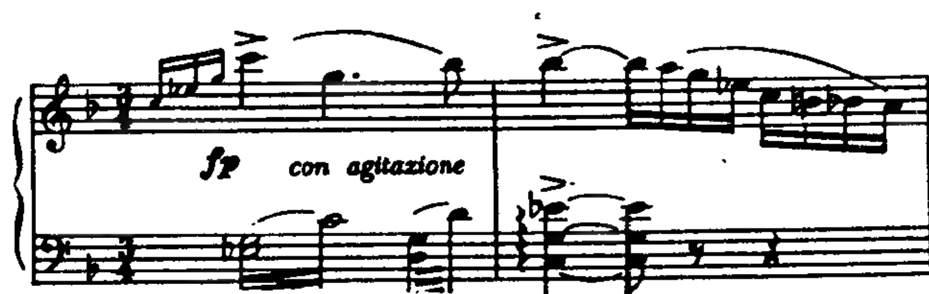
*　　　*　　　*　　　*

作　者：只是一点小动作，再没有了。看看在这里音乐怎样把它放大。每一个小动作都由音乐加以集中和加强，用的是前面几场已用过的曲调。例如，当鲁道夫试着把自己的话冲淡去安慰媚媚时，他用了第一幕里媚媚唱的第一首咏叹调的旋律：
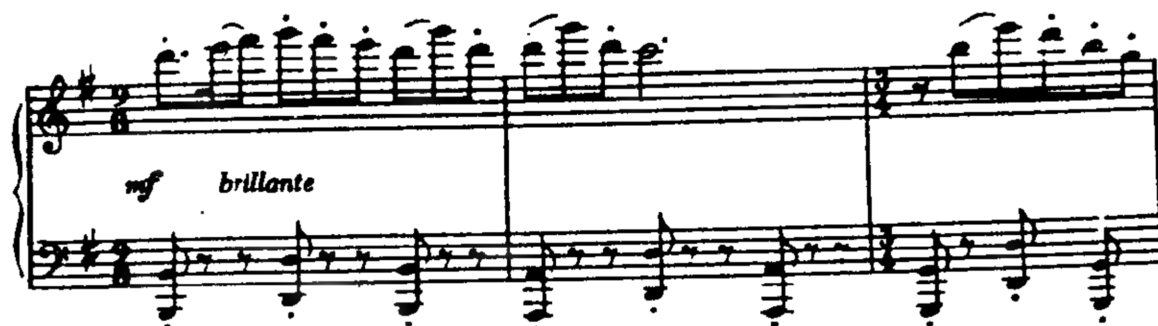
作者弹钢琴：
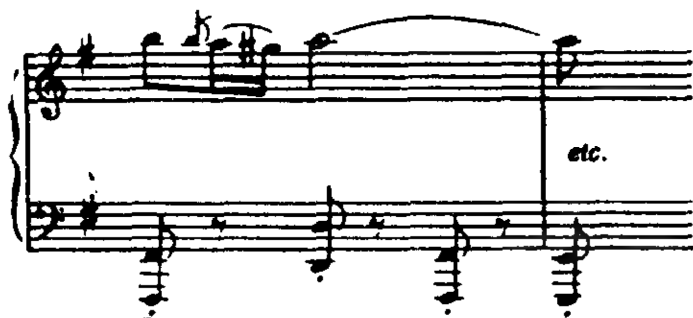


当她说:“不，我受不了里面的气味”时，用的是她生病的调子。



当缪塞泰笑时，乐队用了缪塞泰的调子:





这所谓“音的动机”的技术，或者把每个角色装上音乐符号，在华格纳手里达到高峰，而在好莱坞的电影配音中达到最低潮。但如果运用得好，它可以神妙非常，像在这一幕中。

（上面一段再被唱出）

作　者：现在我们来到音乐扩展戏剧的一种主要手法，用在实在的时间上。这就是我说的歌剧创作了它自己的时间，它自己的第四空间。让我们用手表比较下面一幕的对白与唱。先用道白。

演员道白：

媚　媚：再见。

鲁道夫：什么，你要走吗？

媚　媚：从前只要你唤一声我便从我的巢里飞出来，现在我要再回去了。别了，但没有怨恨。听着，把我留在你房间里的任何东西收起来——我的小金盒子，我的祈祷书——只要把它们用围裙包起来，我叫人明天来拿。听着，在枕头底下你会找到去年圣诞节你送给我的小帽子。如果你喜欢，你可以留下做我们爱情的纪念品。别了，没有怨恨。

*　　　　*　　　　*　　　　*

作　者：那恰好花了三十六秒钟。情感上应该长得多，因为这一刻间对他们俩都那么重要。在道白上似乎并不重要："别了。没有怨恨——"完了。但在这些看来轻松的字底下却流着沉痛的感情。所以布齐尼把时间停顿了，让媚媚唱一段咏叹调。字数一样也没有改动。但它们却是用了一种新的空间来说的，这样对于小金盒子，一顶粉红的小帽子便忽然得到了一种大的新的意义。这是媚媚宣布放弃了她的伟大的爱情，她的全部生命。

（媚媚唱："永别了！"）

*　　　　*　　　　*　　　　*

作　者：花了二百一十秒。那是多么宝贵的时光，因为时间在这里停顿了。再也没有分或秒。我们被停留在一个伟大的情感的片刻，而这片刻继续了二百一十秒并不重要。对我们来说那是片刻，也是永恒。

最后我们有剧情的其余部分，那是两个爱人之间的二重唱，跟着是两对爱人的四重唱。一对打得像猫儿，另一对为了谅解而沉湎在幸福里。

演员道白：

鲁道夫：那么真是完结了。你去了，我的小宝贝。别了，我所有爱情的梦。

媚　媚：别了，那些清晨醒来甜蜜的光景。

鲁道夫：别了，我有生以来梦想着的微笑。

媚　媚：别了，妒忌。
鲁道夫：接吻……
媚　媚：怨恨……
鲁道夫：诗歌……
媚　媚：孤独地过一个冬天，象死去！
鲁道夫：孤独地过冬天，象死去。
两　人：但到了春天，太阳总会伴着我们。
马塞路：（在幕后）你干什么？你说什么？
缪瑟泰：（在幕后）你怎敢！
马塞路：（在幕后）我看见你和那男人一道。……
缪瑟泰：（在幕后）那就够了。
媚　媚：春天里没有人是孤独的。
马塞路：（进场）当我进来时，你的面色也变了。
缪瑟泰：（进场）那人只不过请我跳舞。

大家一同：

鲁道夫：你可以和莲和玫瑰说话。
媚　媚：小鸟儿在巢里吱吱叫。
鲁道夫：春天来时，太阳伴陪你。
媚　媚：泉水在细语。
鲁道夫：黄昏的微风将抚慰你的痛苦。
马塞路：你这荡妇。
缪瑟泰：我说过：我喜欢跳舞胜过一切。
马塞路：你比这做的还过分。
缪瑟泰：我得有自由。

媚　媚：让我们等着春天到来吧，我永远是你的。

（他们开始离去）

鲁道夫：让我们在春天到来之前不要离开吧。

媚　媚：等到春天吧。我只希望冬天将不会完。

（他们下场）

马塞路：如果我捉到你，我就杀死你。

缪瑟泰：听他的，我们没有结婚呀。我恨一个行动像丈夫的情人。

马塞路：我不是你可以玩弄的木偶。

缪瑟泰：我喜欢怎样就怎样。如果你不喜欢，那么再会。

马塞路：什么运道！你要走了？我真高兴。

两　人：别了，这真使我高兴。

缪瑟泰：你这油漆匠！

马塞路：害人精！

缪瑟泰：癞蛤蟆！（下场）

马塞路：妖妇！（跟着她走。）

…………………………………………………………

作　者：那实在不算得什么了不起的剧情。最后那对恋人决定不再分离，至少等到春天。又怎样？但这部戏配上布齐尼的音乐就变为舞台历史上最动人的一部。在这里你可听到我们说过的每一种手法；音乐扩充了文字、局势，气氛、性格和情绪。此外，你可听到最戏剧化的手法：同一时间的对比，两部二重唱互相冲突，一部充满了抒情，另一部激动而无聊。这实在是歌剧最令人愉快的高潮：在同一时间内，他们经验到互相冲突的热情，对比的情绪和分离事件。因为只有神才

可以同时了解多于一种事情，在这短短的时间里，我们也被提高到属神的水准。

（四重唱和乐队再演出上面一段）

作者回到舞台：

我们刚才看到的是歌剧的纯真的一面——那种似乎稚气的方法把情绪放大并且结晶，我们看到音乐把单纯的文字给予新的高度和深度。这就是大歌剧之所以为“大”的真正意义。

但音乐还可再进一步。它可以使文字成为几乎全不重要。这是歌剧可能达到的最高水准，音乐变得富于传达性，只要对剧情有一个大略的认识，就可给你以欣赏一部作品的丰富多彩的钥匙。当歌剧的音乐真正伟大时，它创造了自己特别的世界，在那里时间和空间被改变了，甚至意义也被变了质，而用一种不同的水平来演出。所以要量度它的成就，我们要看它使你觉得在那一程度上你也成为这特别的世界中的一员——那种你被准许进去呼吸它的奇怪而另有天地的空气的程度。在最伟大的歌剧中，如《唐璜》、《特里斯坦》、《奥塞路》、《玫瑰骑士》和《乌泽克》等等，我们都充分地进入了这一世界。当我们从这天地出来时，我们觉得更丰富和更崇高了。

（最后，以《特里斯坦和伊索地》的末一幕的演唱，结束广播。）